L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

NOVEMBRE 1980

N° 271

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien	F. 120	

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F.10
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12
Fascicule BAC	F. 18

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 272

NOVEMBRE 1980

SOMMAIRE

CONSEIL de L'ENSEIGNEMENT GENERAL et TECHNIQUE du 27 juin 1980

Le conseil a eu à examiner les nouveaux programmes concernant le cycle moyen (CM1 et CM2) de l'École élémentaire. Si nous avons été d'accord sur les objectifs et les instructions pour l'Éducation musicale, nous n'avons pu par contre que nous poser des questions à propos du paragraphe IV.2. au sujet duquel la formation permanente des maîtres est loin de nous satisfaire.

J. PAILLISSE

OBJECTIFS, PROGRAMME et INSTRUCTIONS ÉCOLE ÉLÉMENTAIRE

(Extraits du B.O. n° 31, 11.9.80)

I.2. ... Toute cette évolution justifie que *des objectifs plus précis* soient assignés au cycle moyen. Ils visent d'abord la consolidation des compétences de base dont il importe que tous les enfants soient munis pour aborder avec profit l'enseignement secondaire.

La lecture, l'écriture et le calcul constituent naturellement les premières de ces compétences de base. Mais celles-ci vont bien au-delà : domaine par domaine, les objectifs, les programmes et les instructions qui suivent marquent l'importance de l'acquisition des notions de base et des connaissances indispensables sans lesquelles la démarche pédagogique d'éveil resterait vide de sens. De même ils soulignent la nécessité d'une initiation suffisante à tous les moyens de communication et d'expression vocaux, plastiques audio-visuels ; l'importance d'une adresse manuelle élémentaire, nécessaire pour elle-même comme pour le maniement des outils de l'écolier ; l'importance aussi de la familiarisation avec des instruments divers de mesure ou d'investigation, et avec les gestes-clés de la motricité.

... Une observation assidue et méthodique dans la classe permettra au maître de savoir exactement où en est chacun, et de faire en sorte que tous parviennent, en toute matière, au niveau nécessaire pour aborder avec succès l'enseignement du collège.

II.1. Dans l'enseignement

L'un des objectifs majeurs étant d'assurer les bases chez l'élève qui va, à l'issue du cycle moyen, entrer au collège, *il est indispensable que les maîtres prennent explicitement en considération les acquisitions nécessaires, discipline par discipline*. Ce souci amènera les activités d'éveil à s'orienter progressivement ; mais délibérément, tout au long du cycle moyen, vers des enseignements plus disciplinaires.

II.2. Dans la vie et le travail scolaire

... Les maîtres du cycle moyen habitueront peu à peu leurs élèves à un travail plus autonome et plus personnel, en classe mais progressivement aussi, notamment au CM2, en dehors des heures scolaires...

... De même les élèves seront-ils, dans toute la mesure du possible, mis en mesure d'avoir des contacts plus fréquents avec divers maîtres : l'éclatement des classes, ou leur regroupement en ateliers par exemple, y contribueront et donneront à l'équipe pédagogique de l'école l'occasion d'un travail en commun.

Ici encore, des contacts fréquents entre enseignants de l'école et enseignants du collège faciliteront cette continuité entre l'organisation du travail et de la vie scolaire dans les deux institutions. Cette ouverture sur les perspectives de l'enseignement secondaire ne doit cependant pas occulter les aspects positifs que comportent l'unicité de l'instituteur et la souplesse qu'elle permet dans l'organisation du temps..

III. Répartition du temps entre les différentes activités

La difficulté pour les maîtres du cycle moyen est de concilier cette approche globale avec la nécessité de ne négliger aucun domaine où puissent s'éveiller les personnalités, donc aucune ouverture sur les disciplines qui feront l'objet d'un enseignement séparé au collège.

La démarche pédagogique pratiquée exclut en effet que l'horaire scolaire soit découpé artificiellement en « plages » régulières correspondant aux différents domaines d'activités et dont le « minutage » serait systématiquement respecté. Au contraire, dans la pratique quotidienne de la classe, autour d'un même sujet d'étude, les

activités relevant d'un domaine différent peuvent s'imbriquer étroitement, et s'enrichir et se prolonger mutuellement, pourvu que le maître ne perde pas de vue les aspects spécifiques de chacun de ces domaines...

... Mais c'est dans le même esprit aussi que les maîtres veilleront à établir, dans la programmation de leurs activités sur une période donnée (2 ou 3 semaines par exemple) un équilibre entre les différents domaines des activités d'éveil, de telle sorte que soit consacré l'équivalent d'un horaire hebdomadaire moyen de :

— ...
— 1 heure à l'éducation musicale,
— ...

IV. **Remarques générales**

...

IV. 2. ... Il appartient à chaque maître, au regard de ces objectifs, de se donner le moyen de les atteindre, par l'approfondissement continu de ses connaissances, de ses compétences pédagogiques et de sa culture personnelle, approfondissement sans lequel l'exercice de sa profession n'est pas concevable...

... Les objectifs du cycle moyen sont à atteindre progressivement, ... l'année scolaire 1981-1982 devant marquer le point de départ effectif d'une application plus soutenue...

PROGRAMMES

(Il est fait mention dans de nombreux programmes d'activités en relation directe avec l'éducation musicale, notamment en français, sciences, arts plastiques, éducation physique et sportive...).

ÉDUCATION MUSICALE
(B.O. n° 31, 11.9.1980)

I — OBJECTIFS

Ces objectifs doivent évidemment être appréciés à la lumière des instructions qui suivent et qui les explicitent.

Ils résultent directement des activités prévues pour le cycle élémentaire, mais traduisent la nécessité d'aboutir à des capacités plus précises.

A la fin du cycle moyen, au moment d'aborder l'enseignement du collège, l'enfant doit avoir acquis, dans le domaine musical, un certain nombre de compétences et de connaissances qui sont, pour la commodité de la présentation, regroupées sous trois rubriques :

1. Production

. Connaître et interpréter collectivement des chants à une ou deux voix et des canons, constituant un répertoire varié : chants du patrimoine régional, chants populaires français et étrangers, chants d'auteurs classiques, chansons d'auteurs modernes, chœurs parlés, etc.

. Pouvoir produire individuellement des chants à une voix.

. Pouvoir accompagner ces chants par les divers moyens de la voix, du corps (en déplacement ou non) et des instruments, et par là, faire la preuve que le sens de la pulsation, de l'accent rythmique et du rythme est acquis.

. Etre capable d'improviser spontanément, ou encore à partir d'un élément fourni (musical, poétique ou autre), en utilisant toutes les ressources de la voix (voix parlée, voix chantée, onomatopées, bruits de bouche, etc.), du corps (par exemple frottements de mains, battements de pieds, etc.) et des instruments (corps sonores, instruments simples, matériaux sonores divers).

. Pouvoir jouer les chants les plus simples sur un instrument au choix (xylophone, flûte à bec, etc.).

2. Écoute

. Avoir le goût et la curiosité d'écouter des musiques de toutes époques, de tous les styles et de toutes origines, et pouvoir les situer approximativement dans leur milieu historique, géographique et culturel tout en ayant préservé et même accru l'aptitude à percevoir le monde sonore environnant dans sa réalité sensible et immédiate.

. Distinguer, dans les œuvres musicales qu'on écoute :
— le registre (grave, médium, aigu),
— le mouvement mélodique (ascendant, descendant),
— le tempo, la pulsation et l'accent rythmiques,
— l'intensité et le timbre.

. Etre capable, dans un court extrait d'une œuvre musicale que l'on découvre, de repérer :
— des éléments mélodiques et rythmiques et leur agencement,
— des articulations essentielles,
— des détails d'instrumentation.

3. Lecture et écriture musicales

. Pouvoir lire, en chantant le nom des notes, mais sans s'astreindre au respect de la hauteur absolue, une phrase musicale extraite d'un chant ou d'une pièce instrumentale et devenue préalablement familière.

. Pouvoir écrire sur une portée une phrase musicale préalablement solfiée.

. Parvenir à reproduire tantôt le rythme tantôt l'intonation d'un court fragment musical noté au tableau et abordé sans connaissance préalable. Etre progressivement, avec aide, amené à une lecture musicale complète.

II — INSTRUCTIONS PÉDAGOGIQUES

Une continuité aussi grande que possible devra être

recherchée dans la conduite des activités d'éducation musicale à travers les trois cycles successifs de l'école élémentaire.

1. Productions sonores

1.1. A l'issue de l'école élémentaire, les élèves doivent détenir dans leur mémoire un *trésor de chants*. C'est un florilège poétique fait de ce que disent et suggèrent les mots (« De bon matin je m'en allai » ... « J'ai vu le loup, le renard et la belette », etc.).

C'est, d'autre part, un répertoire de formules métriques, rythmiques, mélodiques et de développements constituant autant de souvenirs musicaux. Retenir le chant maintes fois répété est une chose. Reconnaître des formules au passage, comme semblables, dissemblables, ouvre vers une écoute plus déliée, et vers d'autres productions. C'est dans ce sens que les émissions de radio scolaire actuellement offertes aux classes veulent amorcer des études de chants plus que les parachever. Elles invitent les maîtres à un travail plus inventif que ne l'est la simple répétition.

Compte tenu de la présence, dans beaucoup de classes, d'enfants appartenant à d'autres cultures d'origine que la culture française, il est recommandé de faire place aux chansons qui traduisent ces cultures, le plus authentiquement possible, et en prêtant attention aux problèmes soulevés : étendue vocale, pose de la voix, façons d'articuler, d'accentuer, etc.

1.2. L'enfant doit « pouvoir accompagner des chants ». C'est le cas s'il souligne la mélodie par un rythme obstinément régulier, ou varié, s'il lui superpose un ou plusieurs contre-chants.

Mais aussi il peut ménager de longs arrêts de la voix qui chante, que vont occuper une voix chantant à bouche fermée, en écho, rappelant ou variant la ligne mélodique, ou bien des effets de percussion corporelle, des interventions d'instruments en forme de ritournelles, etc. Ces exercices d'ornementation ou d'interlude offrent à l'enfant le plaisir toujours goûté du dialogue et lui permettent d'entrer dans ce qui fait l'originalité d'un texte musical. Il peut encore, par jeu et malice, et d'ailleurs à l'aide du geste, voire du mime, de la danse, en modifier certains traits, par exemple faire varier fortement l'intensité ou le tempo, très ralenti, puis vivement accéléré, — effet connu de tout le monde pour certains airs slaves. Il appartient au maître d'aider à faire ressortir les caractères des chants proposés, mais aussi de recueillir et d'exploiter les moindres trouvailles des élèves.

1.3. Par là, ils seront déjà engagés dans une *pratique de l'improvisation*. Il est évident que l'improvisation doit être soutenue et alimentée. Si l'on s'est efforcé de conduire avec ingéniosité l'apprentissage des chants en se rappelant toujours que chaque chanson est peut-être une historiette, un conte, mais qu'elle est aussi une boîte à musique et un essaim de motifs musicaux, si les séances d'accompagnement évoquées ci-dessus ont sollicité tous les enfants, ils seront capables, par eux-mêmes dans un moment d'euphorie, de rêverie, d'excitation, ou encore dans un jeu concerté, à partir d'un élément fourni, de produire par divers moyens sonores un témoignage soit de leur musique intérieure soit de leurs acquis. Pour qu'on puisse passer d'une telle improvisation individuelle à l'improvisation collective, le maître guidera le choix des formules rythmiques ou mélodiques, aidant à retenir celles qui lui paraîtront s'imposer par leur charme, leur vigueur, leur pouvoir convaincant. Il lui faut, pour cela, moins de connaissances musicales que de sensibilité aux contributions et à l'engagement personnel de chacun des élèves.

1.4. *La pratique instrumentale* héritée de l'école maternelle et des cycles préparatoire et élémentaire devra être résolument développée. Le maître s'attachera à ce que les élèves ne perdent pas la dextérité acquise au contact d'objets sonores divers et l'intimité avec des timbres très variés. Mais il les conduira, notamment grâce à l'instrumentarium et à la flûte à bec, vers des réalisations collectives et individuelles plus élaborées. La fabrication d'instruments (par exemple de cithares rudimentaires) par les enfants eux-mêmes peut être une approche intéressante, si le maître veille là aussi à ce que l'exigence de qualité musicale s'en trouve aiguisée.

Quand des enfants ont déjà une pratique du violon, de la clarinette, etc., ils seront opportunément associés à l'ensemble instrumental de la classe.

2. Écoute

2.1. *L'ouverture la plus large vers des musiques de toutes époques, de tous styles et de toutes origines* constitue un objectif de première importance. L'un des moyens d'y atteindre est de prendre un premier appui sur les habitudes musicales des enfants, liées à leur milieu familial et social ; l'écoute, « l'analyse », l'accompagnement sont réalisables sur les airs du jour ; l'apport de ces pratiques, formatrices en elles-mêmes, peut se transférer vers d'autres musiques (folklorique, classique, contemporaine).

Compte tenu du caractère pluri-ethnique de beaucoup de classes, on y suscitera le goût d'entendre des airs et des timbres instrumentaux issus des pays d'origine de certains élèves, et s'ils y réagissent, par le geste, l'accompagnement, la danse, etc., ils donneront ainsi à leurs camarades une voie d'accès vers un univers apparemment insolite.

A la curiosité de l'enfant de dix ans, on ne manquera jamais d'offrir quelques indications factuelles, précises (lieu, époque, usages et mœurs), liées aux musiques entendues. Ce sera le cas, par exemple, de quelques grandes œuvres musicales avec lesquelles l'élève, à la fin de l'école élémentaire, se trouvera familiarisé.

2.2. L'écoute du monde sonore, qui peut s'aider de bandes et de cassettes, doit être poursuivie et peut devenir plus audacieuse. On peut scruter des bruits distincts ou peu

distincts, stimuler l'imagination sur ce qu'on identifie mal. On peut, par exemple, dans des films et par comparaison avec la réalité, repérer le bruitage, oublié ou indiscret — une fontaine qu'on voit couler mais qui est muette, le chant du rossignol entendu jusqu'à l'excès pendant une promenade —. Les films sont trop souvent vus par des sourds qui, au plus, retiendront un motif insistant. La culture de cette écoute-là n'est donc pas moins nécessaire que celle qu'on nomme communément la culture musicale.

2.3. L'écoute de la musique, notamment chez les enfants, met en jeu le corps et aussi l'imagination, poétique ou plastique. Elle peut ainsi *déclencher des productions* traduisant en espace et mouvements, en mots, en tracés, en jeux de couleurs, l'étendue, l'essor, la sérénité ou l'obsession, le tourbillon sonore, etc. Le maître ouvrira cette possibilité aux enfants, mais il se gardera d'en faire un système : si les productions extra-musicales devenaient le but vers lequel on tendrait, l'écoute elle-même en serait trahie et malmenée.

2.4. Les instructions pour les cours préparatoire et élémentaire ont insisté déjà sur la lente persévérance avec laquelle il convient de faire acquérir l'expérience vécue des notions de registre, de hauteur et de mouvement mélodique (ascendant, descendant), de tempo, d'intensité, etc. C'est là une préoccupation qui doit être toujours dans l'esprit du maître, et qui doit agir sur les élèves par touches constamment renouvelées.

2.5. De même doit-il en être en ce qui concerne les éléments mélodiques et rythmiques d'une œuvre musicale, la présence et l'éventuel retour de motifs et d'accords reconnaissables, les articulations, les changements de tempo, les détails d'instrumentation. C'est à force de brèves remarques, établissant des parentés, fournissant des repères et des signes de reconnaissance, que s'opérera une première pénétration, une très élémentaire « analyse » des extraits musicaux.

3. Lecture et écriture musicales

Il ne saurait être question de voir réapparaître ou se poursuivre en ce domaine des pratiques tout à fait contraires à l'imprégnation sensible sans laquelle il n'est pas de véritable éveil à la musique. Le solfège, moyen et non fin en soi, ne doit être proposé, sous des formes simples de lecture chantée et d'écriture, qu'en réponse au besoin suscité par une pratique vocale ou instrumentale devenant plus exigeante. Il devra naître d'activités musicales attachantes et toute théorie abstraite en demeurera proscrite. Mais l'utilisation d'un instrument ne dispensera jamais de la *lecture chantée.*

3.1. Ce qui fut suggéré pour le cours élémentaire reste possible au cycle moyen : les faits sonores peuvent être encore utilement notés à l'aide de graphismes convenus entre les enfants, et qui portent avec eux le charme des codes qu'on s'est donnés. Mais il importe d'avancer vers la notion usuelle, qui sera de règle dans la classe de 6ème.

3.2. En fonction de leurs possibilités, les enfants seront familiarisés peu à peu avec les notions incluses dans les textes retenus pour l'entraînement à la lecture chantée. Afin de limiter les ambitions, il est indiqué ci-après, en termes techniques, ce à quoi on devrait s'attacher :
— échelle pentatonique, échelles modales (la, ré), échelle diatonique (gammes majeures et mineures dont l'armature ne comporte pas plus d'une altération),
— groupes rythmiques utilisant les valeurs de la croche à la ronde, silences correspondants et signes de prolongation (point, liaison),
— mesures à division binaire et ternaire 2/4, 3/4, 4/4 et 6/8 et, éventuellement, mesures irrégulières.

Dans un souci de musicalité, ces textes comporteront des signes de nuances, d'accentuation, de phrasé et des indications de mouvement.

Cette énumération n'est pas exhaustive. Elle ne constitue pas davantage un programme strictement obligatoire.

Il importe de redire que cette présentation d'objectifs et d'activités permettant de les atteindre n'implique pas d'ordre chronologique : il s'agit d'activités complémentaires, à mener conjointement et souvent de façon imbriquée.

Même s'il estime ne pas disposer immédiatement de toute la compétence musicale souhaitée, le maître s'efforcera de répondre aux sollicitations des élèves, en engageant dans cet enseignement toutes les ressources de son imagination et de sa sensibilité.

Des concours extérieurs peuvent apporter une contribution utile à l'éducation musicale. Venant en appui de l'action du maître, ils ne peuvent le dessaisir de son rôle et c'est à lui qu'il revient d'en réinvestir les apports dans son enseignement.

INTERDISCIPLINARITÉ classe de 5e

L'importance de la NATURE dans l'inspiration artistique de BEETHOVEN et de BERLIOZ ou ÉVOLUTION DE LA SYMPHONIE DE BEETHOVEN A BERLIOZ

par D. CLAISSE
Professeur d'éducation musicale

L'expérience étant en cours de réalisation, je ne livrerai ici que les idées directrices qui ont guidé ma démarche. Les professeurs de Lettres et de Dessin, comme les élèves participant à l'expérience ont apporté et apporteront à ce projet initial des éléments nouveaux qui seront décrits et commentés lors du bilan final pour lequel une publication ultérieure est prévue.

I – CONTINUITÉ PÉDAGOGIQUE

Les enfants des classes de 5ème concernés par cette expérience sont ceux qui, en 6ème, découvrirent *Les Oiseaux* du Dauphiné, à partir de l'œuvre de **Messiaen**, *la Fauvette des Jardins*, puis les œuvres de compositeurs de la Renaissance à nos jours inspirés par ces mêmes oiseaux. Or, nous pouvons constater chez les deux compositeurs mis à l'étude cette année le même intérêt pour ces animaux des cieux :

– Schindler fait le récit d'une excursion dans la campagne des environs de Vienne effectuée en avril 1813 avec son ami BEETHOVEN : « S'asseyant sur le gazon et s'adossant à un ormeau, il me demanda, si parmi les chants d'oiseaux, j'entendais celui du loriot. Tout était silencieux. Il reprit alors : Ici j'ai écrit la *Scène au bord du ruisseau*[1] et là-haut, les loriots, les cailles, les rossignols, les coucous l'ont composée avec moi. »

– Les oiseaux surent aussi inspirer BERLIOZ, notamment dans la Chasse royale des *Troyens à Carthage*, pièce qu'il estimait être une page importante de son opéra. Ses écrits révèlent aussi son admiration pour ces êtres vivants au-dessus des contingences humaines. Parlant de l'alouette, il écrit à propos de cet oiseau : « Il monte en chantant vers l'astre... ; on comprend son bonheur démesuré, on le partage, il monte, monte, monte en chantant toujours jusqu'à ce que, perdu dans l'azur du ciel, épuisé d'enthousiasme, ivre de liberté, d'air pur, de mélodie ou de lumière, il ferme audacieusement ses ailes. » Est-ce ce récit où l'on croit reconnaître son portrait idéalisé qui a fait écrire à son ami poète Heine que Berlioz était une « alouette de grandeur d'aigle » ?

– L'intérêt pour les oiseaux chez ces deux compositeurs est à vrai dire, élargi à la nature entière : Beethoven exprime son amour ardent pour la nature dans une lettre à Téréსa Malfatti : « Je suis si joyeux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Pas un homme ne peut aimer la nature autant que moi. » Et Berlioz, qui qualifie la nature, « d'impénétrable, immense et fière », exprime plus d'une fois son abandon enivré devant elle. Que ce soit le plaisir de s'y confondre : « Je fais quelquefois au risque de me rompre les membres des excursions dans les rochers »[2] ou une admiration mêlée de souvenirs : « En descendant le Mont Cenis, je revis, parée de ses plus beaux atours de printemps, cette délicieuse vallée du Grésivaudan, où serpente l'Isère, où j'ai passé les plus belles heures de mon enfance », nous constatons toujours que la nature est pour lui, un puits de renouvellement comme une source d'apaisement intérieur.

L'étude, l'an dernier, de plusieurs œuvres de Messiaen nous amena à parler en classe de la notion de *couleur en musique*. Or, nous trouvons dans les écrits de Berlioz, à propos du scherzo final de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven des remarques du même ordre telles que « Ce passage du bleu au violet » où l'on croirait entendre Messiaen. Berlioz parle en effet d'un si bémol frappé par les violons et repris à l'instant par les flûtes et les hautbois en manière d'écho. Bien que le son soit répercuté sur le même degré de l'échelle, dans le même mouvement et avec une force égale, il résulte cependant de ce dialogue, une différence si grande entre les mêmes notes l'on pourrait comparer la nuance qui les distingue à celle qui sépare le bleu du violet. Berlioz fut tout au long de son existence préoccupé

de couleur orchestrale qu'il sut rendre au moyen de combinaisons de timbres inusités, d'alliages neufs ou de dégradations fines de multiples nuances telles celles remarquées par lui dans la Symphonie héroïque de Beethoven.

Ainsi, notre étude se rattachant à des connaissances déjà familières aux enfants, sera-t-elle plus aisée à aborder avec eux.

II – ÉLÉMENTS POUR UNE DÉCOUVERTE

1. Berlioz admirateur de Beethoven : « La secousse que je reçus à la découverte de ses œuvres fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrit un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie. » Dans le journal des débats du 18 avril 1835, il écrit : « Ses œuvres consternent d'admiration, confondent, écrasent. » Berlioz aime « la mélodie noble et passionnée, l'instrumentation puissante [3], ces longues périodes si colorées, ces silences éloquents »[4] des symphonies de Beethoven. Une filiation artistique existe certes entre les œuvres de ces deux compositeurs que le grand violoniste Paganini, admirateur de Berlioz, exprima en ces termes : « Beethoven disparu, il n'y avait que Berlioz pour le faire revivre. »

2. Évolution de la symphonie de Beethoven à Berlioz
Berlioz déclare : « J'ai repris la symphonie là où Beethoven l'avait laissée. » Oui, mais sur les traces de Beethoven, Berlioz va plus loin : le poème symphonique qu'il crée s'organise autour des péripéties du drame ou du récit, s'éloignant ainsi de la conception de la symphonie, forme de musique pure, telles les symphonies de Haydn, Mozart et quelques symphonies de Beethoven.

A. BEETHOVEN — Audition de trois mouvements de la *Symphonie pastorale*

1. Sensations douces en arrivant à la campagne (1er mouvement)
2. Scènes au bord du ruisseau (2ème mouvement)
3. Orage, éclairs (4ème mouvement)

Beethoven s'est lui-même expliqué sur le sens qu'il faut attacher à son œuvre : « Plus expression du sentiment que peinture ». Une symphonie de Beethoven est un organisme indépendant qui éveille en nous des images par analogie et des sentiments personnels. Berlioz nous a laissé, dans son ouvrage « A travers chants »[5], le récit de ses impressions à l'audition de cette symphonie. En voici quelques extraits qui serviront de base littéraire à l'étude effectuée en classe de français.

« Cet étonnant paysage semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange. L'auteur de *Fidelio* et de la *Symphonie héroïque* veut peindre le calme de la campagne, les douces rumeurs des bergers (...) C'est de la nature vraie qu'il s'agit ici. Il intitule son premier morceau : *Sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage*. Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près ; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement comme la brise parfumée du matin ; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête, et de temps en temps l'atmosphère semble chargée de vapeurs ; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup, ils se dissipent et laissent tomber d'aplomb sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière (...)

Plus loin, est une Scène au bord de la rivière. Contemplation... L'auteur a sans doute créé cet admirable adagio couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille reflets de sons et de lumière, regardant et écoutant à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau, se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage (...).

Orages, éclairs. Je désespère de pouvoir donner une idée de ce prodigieux morceau ; il faut l'entendre pour concevoir jusqu'à quel degré de vérité et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit, un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. En vérité, cela donne des vertiges, et bien des gens, entendant cet orage, ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur (...). On voudrait dormir, dormir des mois entiers pour habiter en rêve la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir (...) »

B. BERLIOZ : Audition d'extraits de trois symphonies apparentées par le sujet (ayant trait à la nature), aux mouvements choisis de la symphonie pastorale :
1. *Scène aux champs*, 3ème mouvement de la *Symphonie fantastique*
2. *Harold aux montagnes*, 1er mouvement de la Symphonie : *Harold en Italie*
3. *Chasse royale et orage*, 1er mouvement des *Troyens à Carthage*

A la différence de l'œuvre de Beethoven, la musique est ici l'expression d'un sens précis :

1. Scène aux champs : nous sommes dans les Alpes. Dans le calme d'un soir d'été deux pâtres dialoguent, l'un au cor anglais, l'autre sur le hautbois. Ce thème bucolique du « ranz des vaches » sert d'encadrement à cet adagio. On

compare souvent ce mouvement à la « Scène au bord du ruisseau » de la Symphonie pastorale à cause de son rythme ternaire et de sa tonalité de fa majeur semblables dans les deux extraits.

2. *Harold aux montagnes*, dont l'argument est un épisode du Child Harold de Byron, retrace les voyages et les aventures du héros en Italie. Cette symphonie, commandée par Paganini, souvenir des seules heures heureuses que Berlioz connut lors de son séjour à Rome, est sous-titrée « Scène de mélancolie, de bonheur et de joie ». Harold, auquel Berlioz s'identifie est représenté par l'alto, instrument au timbre mélancolique et rêveur, ardent et sombre s'adaptant parfaitement au personnage. L'influence de Beethoven est particulièrement sensible dans cet adagio au plan symphonique rigoureux.

3. *Chasse royale et orage*, poème symphonique qui délivre le secret de l'envoûtement d'une forêt, qui ruisselle de lumière et de chants d'oiseaux, qui tremble à l'éclatement du tonnerre, aux roulements fracassants de l'orage, en alternance avec des silences parfumés.

Ainsi *Berlioz crée le programme*, qui motive le caractère et l'expression de l'œuvre, faisant évoluer la symphonie, forme de musique pure (ex. les Symphonies de Haydn ou de Mozart) vers le poème symphonique, œuvre pour orchestre inspirée d'un épisode de la vie de l'auteur, d'un paysage ou d'un argument littéraire, la Symphonie pastorale de Beethoven représentant une étape intermédiaire dans l'évolution de cette forme.

NOTES

1. Deuxième mouvement de la 6ème Symphonie dite Symphonie pastorale.
2. Lettre du 6 mai 1831.
3. A travers chants p. 36.
4. id. p. 59.
5. id. pp. 55 à 59.

III – DÉMARCHE PÉDAGOGIQUE PROPOSEE

Musique	Français	Dessin
	I – BEETHOVEN	
Audition : – Sensations douces – Scènes au bord du ruisseau – Orage, éclair	Etude des textes littéraires de Berlioz	Traduction picturale du moment musical vécu (main guidée par les impressions auditives)
	II – LA NATURE	
Observation auditives des bruits de la nature. Choix de ceux qui présentent un intérêt musical. Essai de récréation de certains d'entre eux au magnétophone	Recherche du vocabulaire exprimant la sensibilité auditive et visuelle en rapport avec l'observation de paysages.	Transcription graphique des bruits de la nature.
	III – BERLIOZ	
Audition : – Scène aux champs – Harold aux montagnes – Chasse royale et Orages des Troyens	Essai littéraire selon le modèle de Berlioz sur la Symphonie pastorale	Essai en peinture à l'audition de ces œuvres

SCHUBERT ET LE LIED*

par Serge GUT

LES CHEFS-D'OEUVRE DE LA MATURITÉ (1823-1828)

En 1823, Schubert a 26 ans : c'est encore un homme très jeune. Et pourtant il a déjà derrière lui la moitié de sa carrière de compositeur. Marqué par les épreuves de l'existence et doué d'une très grande précocité, il entre dès lors dans sa période de maturité qui, chez un autre, pourrait se situer à 40 ans ou même au-delà. Du reste, cette année 1823 est très cruelle pour le compositeur et forme une sorte de césure qui se traduit, dans le domaine du lied, par l'abandon de Gœthe et la première rencontre avec Wilhelm Müller.

Parmi les 33 lieder composés en 1823, prenons d'abord congé de Gœthe avec le *Vanderers Nachtlied II : Ueber allen Gipfeln ist Ruh* (Chant nocturne du Voyageur II : Sur toutes les cîmes règne le repos), dont la musique ne réussit pas à traduire la majesté tranquille du texte. En revanche, les 4 poésies de Rückert sont admirablement rendues musicalement : accents tristanesques et même impressionnistes de *Dass sie hier gewesen* (Elle était là), grâce enjouée du charmant *Lachen und weinen* (Rire et pleurer), dignité calme et recueillie de *Greisengesang* (Chant du vieillard). Mais surtout, et avant tout, la bouleversante émotion de *Du bist die Ruh* (Tu es le repos) qui se dresse comme un sommet parmi les sommets. D'atmosphère totalement différente, voici *Der Zwerg* (Le nain, poème de Matthäus von Collin), lugubre ballade, mystérieuse et cruelle. Schubert y retrouve le grand souffle épique qui l'animait lorsqu'il composait *Gruppe aus dem Tartarus* ou *Prometheus*. Toute la sensibilité *Sturm und Drang* ressurgit dans ce grandiose *durchkomponiert* échevelé. Mais il demeure une sublime et magnifique exception ; nous l'avons vu : passées les impétuosités de la jeunesse — c'est-à-dire après 1817 — la vaste fresque de forme *durchkomponiert* n'apparaissait plus que rarement. Du reste, l'heure était à l'intimité et à l'introspection douloureuse : voici les 20 lieder de *Die schöne Müllerin* (La belle meunière) qui décrivent tous les états d'âme allant de la gaîté insouciante au désespoir absolu.

Des 7 lieder de 1824 — chiffre le plus bas de toute sa carrière — on retiendra *Im Abendrot* (Au coucher de soleil), méditation recueillie et profondément émouvante, d'une grande simplicité d'écriture malgré quelques discrets mélismes italianisants.

1825 est à nouveau une année faste, bien qu'elle n'ait vu naître que 21 lieder. Il y a d'abord un formidable réveil du souffle dramatique qui surprend par sa force et son intensité. Qu'on en juge. Voici *Die junge Nonne* (La jeune religieuse) d'une maîtrise formelle si parfaite que l'on ne distingue plus la frontière entre les formes strophiques et *durchkomponiert* : on pense au travail thématique que Wagner utilisera plus tard et — qu'après lui — Hugo Wolf saura acclimater définitivement dans le domaine du lied. Passons ensuite à *Die Allmacht* (La Toute Puissance) sur un texte de Pyrkner, immense confession de foi panthéiste où Schubert sait trouver des accents grandioses pour clamer : « Grand est Jehova, notre Seigneur ». Considérons enfin les 7 lieder composés d'après *Fräulein vom See* (La demoiselle du lac) de Walter Scott, dont plusieurs sont de fort belles ballades de forme *durchkomponiert*, comme *Normans Gesang* (Le chant de Norman) ou *Ellens Gesang I, Raste Krieger, Krieg ist aus* (Chant d'Ellen I, Repose-toi guerrier, la guerre est terminée). Mais d'autres, comme le célèbre *Ave Maria* — en réalité *Ellens Gesang III* (Chant d'Ellen III) — est une sublime mélodie de forme strophique aux nombreux italianismes décantés et purifiés par le génie de Schubert. Par ailleurs, toujours en cette même année bienheureuse, on trouve *Nacht und Träume* (Nuit et rêves) sur un texte de Matthäus von Collin : ce superbe adagio rêveur et romantique laisse présager la « nuit de Tristan » comme le dit si bien Beaufils[1].

Après les explosions de vigueur de l'année précédente, 1826 est caractérisée par le charme et la tendresse. Sur un total de 25 lieder, on citera ceux sur des poèmes de Ernst Schulze, en particulier *Im Fruhling* (Au printemps) et *Um Mitternacht* (A mi-nuit), ainsi que les trois composés sur des textes de Shakespeare au début du mois de juillet, dont la délicieuse *An Sylvia*. Rappelons aussi qu'en cette même année 1826, Schubert reprend les trois *Chansons de Mignon* et se surpasse en ces nouvelles versions : une dernière fois Gœthe l'inspire au niveau le plus sublime, mais

1. *Le lied romantique allemand*, p. 95.

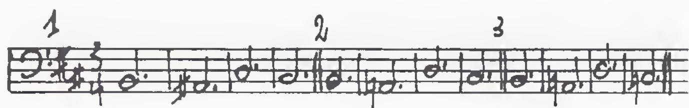
Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 271

avec une matière qu'il méditait depuis 1815.

Des 39 lieder de l'année 1827 émergent puissamment les 24 mélodies de la *Winterreise*, cycle prodigieux inspiré — tout comme *La belle meunière* — par Wilhelm Müller et qui sera étudié séparément.

20 lieder paraissent encore en 1828, l'année de la mort du compositeur. La plupart d'entre eux sont d'admirables chefs-d'œuvre. Citons d'abord *Glaube, Hoffnung und Liebe* (Foi, Espérance et Amour), merveilleux cantique de style choral sur des vers assez plats de Christoph Kuffner. Puis il faudrait prendre la presque totalité du *Schwanengesang* (Chant du cygne), cycle artificiel où l'éditeur a rassemblé les derniers lieder du compositeur. Parmi les 7 poésies de Rellstab, on retiendra plus particulièrement *Liebesbotschaft* (Message d'amour) dont la proclamation d'espérance semble contredire le pessimisme de la *Belle meunière* et de la *Winterreise, Frühlingssehnsucht* (Nostalgie de printemps) à la fraîcheur réconfortante, la très célèbre et merveilleuse *Sérénade* (Ständchen) et *Aufenthalt* (Séjour), ballade ténébreuse dont la coupe symétrique — rare chez Schubert — retiendra notre attention (A B C B A).

Mais ce sont les 6 lieder composés sur les textes du grand poète lyrique Heinrich Heine qui, en cette année 1828, attirent plus particulièrement notre attention et nous fascinent par leur intense et tragique émotion. Toute la trajectoire lyrique de Schubert est comprise entre ces deux grands géants de la poésie allemande : Gœthe et Heine. Ce dernier, dont il connut l'œuvre au cours de la soirée de lecture des « Schubertiades » du 12 janvier, a su lui arracher une expressivité où il se surpasse. Voici d'abord *Der Atlas*, douloureux et poignant. *Ihr Bild* (Son image ou image de l'aimée) est d'une intensité insurpassable dans son dépouillement : un sommet parmi les sommets, comme *Du bist die Ruh. Das Fischermädchen* amène un instant de détente. Mais l'atmosphère tendue réapparaît avec *Die Stadt* (La ville) aux effets impressionnistes qui se terminent — audace inouïe pour l'époque — par un accord de septième diminuée. *Am Meer* (Au bord de la mer) prolonge et accentue le même climat. Enfin *Der Doppelgänger* (Le sosie) termine cette série étonnante par la plus grande émotion alliée à la plus grande perfection formelle. Celle-ci est obtenue grâce à un habile dosage de liberté et de contrainte. D'un côté la voix est *durchkomponiert*, en progression continue et très proche du style récitatif ; mais elle est constamment axée sur un *fa dièze* qui lui sert de point d'ancrage. Par ailleurs, l'accompagnement est d'une rigidité absolue, puisqu'il consiste en un ostinato de quatre mesures qui, toutefois, connaît certaines inflexions :



Quand l'ostinato est abandonné à la section III, l'accompagnement maintient le *fa dièze* en pédale (mes. 43-47) ou en broderie *mi dièze-fa dièze-sol bécarre-fa dièze* (mes. 48-54). Ainsi, malgré la liberté très grande du chant, une unité rigoureuse est maintenue.

CONCLUSION

Sur le plan formel, Schubert suit un processus de décantation, de simplification et d'intériorisation. Dans ses premières œuvres, il utilise surtout la composition continue, exubérante, sans motifs unitaires ; celle-ci correspond bien à l'esprit des ballades qu'il traite : atmosphère de frisson, d'effroi, de surnaturel.

Par la suite, Schubert confère une architecture à ses formes *durchkomponiert*. Puis, parallèlement, il se tourne vers la simplicité de la forme strophique. Mais il ne faut jamais oublier, que même quand notre musicien maîtrisera totalement la coupe strophique, il n'abandonnera pas les grandes fresques en *durchkomponiert* : celles-ci se feront plus rares, mais ne disparaîtront point. La sensibilité de Schubert oscillera toujours entre ces deux pôles : le dramatique grandiose et le lyrisme intime. Mais au cours des temps, le second l'emportera de plus en plus sur le premier. Il sera accompagné par un dépouillement progressif de l'écriture qui ira de pair avec une intensification de l'émotion. *Der Doppelgänger* illustre bien le stade ultime de cette évolution : le *durchkomponiert* de l'adolescent est conservé, mais il est « absorbé » par le principe strophique dans une synthèse miraculeuse.

L'HARMONIUM

Par Michel DIETERLEN
Président de l'Association pour
la sauvegarde de l'harmonium

FONCTIONNEMENT MÉCANIQUE DE L'HARMONIUM PRINCIPE DE L'ANCHE LIBRE

Pour mieux comprendre ce qu'a été l'industrialisation de l'harmonium, encore faut-il en connaître les principes mécaniques.

L'instrument est en fait très simple, et nous devons reconnaître que nous sommes encore stupéfaits devant l'ingéniosité des facteurs de l'époque et plus particulièrement de celle d'**Alexandre** qui a su conserver une technique parfaitement rationalisable.

L'anche libre (tout le monde a démonté un harmonica) est composée d'un bâti (la platine) de métal (bronze) sur lequel est rivée à une seule extrémité une lame de laiton. Au passage de l'air, la lame vibre en aller et retour et la vibration produit un son.

Dans le tuyau d'orgue, c'est la colonne d'air qui, passant alternativement d'un côté et de l'autre du biseau de la bouche du tuyau, constitue, comme le dit Cavaillé Coll, l'anche.

L'anche battante est celle qui, montée sur une sorte de corps creux demi-cylindrique, bat en vibrant sur les rebords de ce corps. Les jouets en caoutchouc que l'on comprime pour qu'ils émettent un son sont munis de petites anches battantes que les parents autrefois s'empressaient d'ôter de peur qu'elles ne soient avalées[1].

L'anche battante se désaccorde, mais une «rasette» permet l'accord. L'anche libre ne se désaccorde en principe pas. Son accord est plus délicat car il faut la disposer sur un système séparé de ventilation et enlever du métal au bon endroit de la languette.

L'anche libre est évidemment très aisée à fabriquer, beaucoup plus que l'anche battante, d'autant plus qu'elle n'a pas besoin d'un tuyau individuel pour résonner.

Dans l'harmonium, les platines d'anches libres sont vissées au fond de boîtes en bois, chacune devant une fente laissant passer l'air. Une soupape mobile vient ouvrir ou fermer l'ouverture sous l'impulsion de la touche.

Quant à l'air, il est produit par deux soufflets mus par des pédales.

Au point de vue mécanique, on distingue dans un har-

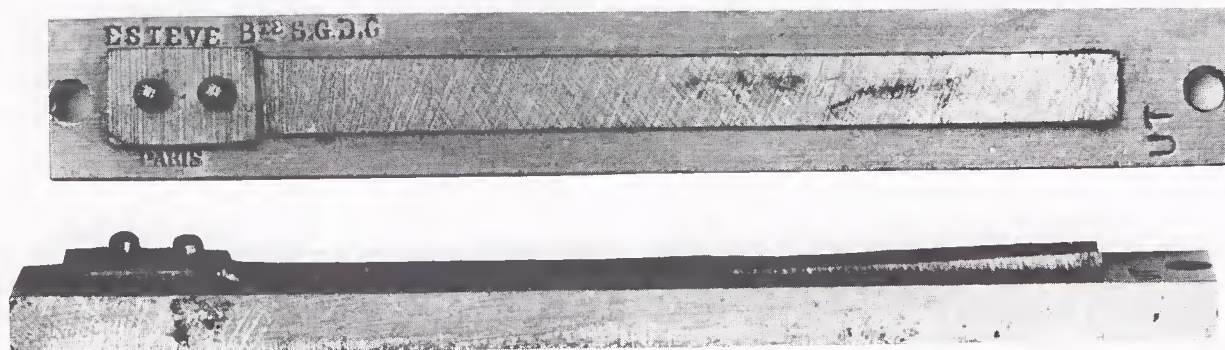


Photo Werner Eigner
Anche Libre vue de face et de profil

* *Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 271*

monium :

— **Les pompes** : ce sont les deux soufflets mus par les larges pédales, auxquelles ils sont reliés par des bascules articulées. Ces pompes sont garnies de plis en peau de mouton montés sur de petites plaques triangulaires de bois très légères pour assurer leur rigidité latérale. La soupape de chaque pompe est constituée tout simplement par une languette de peau de mouton qui vient obstruer quatre trous de 2 cm de diamètre en s'opposant à la sortie de l'air mais pas à sa rentrée.

— **Les organes de circulation du vent** : l'air propulsé par les pompes passe dans des porte-vent analogues à ceux d'un orgue et est emmagasiné dans un réservoir comprimé par deux ressorts (à boudins). Un second système de soupapes aussi simple que celui des pompes empêche l'air de sortir vers les pompes, la seule issue étant le sommier ou chambre à air des jeux.

- **Les jeux** : chaque jeu est séparé dans l'harmonium par le milieu du clavier. Les basses sont indépendantes des dessus. Dans l'harmonium le plus simple, à un seul jeu, cette séparation n'existe pas et les platines d'anches sont vissées les unes à côté des autres ; mais dans les instruments plus élaborés la ou les demi-rangées de jeux sont montées dans des ensembles en bois indépendants.

— **Les registres** : c'est le mécanisme qui permet de tirer les jeux ou plutôt de les ouvrir grâce à des boutons ou tirants ornés d'une pastille de porcelaine ou autre marquée du nom du jeu et d'un numéro. La séparation des jeux de basse de ceux de dessus est une nécessité car l'anche des notes graves a un son lourd et l'artiste est obligé souvent de jouer la basse avec un toucher différent de celui employé dans le haut de la gamme. A l'inverse, des compositeurs comme César Franck ont, dans certaines pièces, bien écrit le chant à la main gauche, imposant le jeu approprié. Ces registres ouvrent en fait des soupapes, mettant en communication le sommier correspondant et le réservoir.

On notera qu'une autre soupape d'extraction s'ouvre pour laisser s'échapper rapidement l'air enfermé dans la boîte de jeu lorsque le registre se ferme, ceci pour éviter qu'il ne continue à parler sous la pression latente.

Les jeux ne sont pas à l'unisson, mais certains sont accordés à une octave plus basse ou plus élevée que les autres, sur le modèle des 16 ou 4 pds. de l'orgue (cf. « Organologie », *EM*, n° 206, mai 1974, pp. 7-215), cela permet d'une certaine manière d'accroître l'étendue de l'instrument.

— **Le clavier et la table de mécanisme** : le clavier de l'harmonium est extérieurement semblable à celui du piano, encore qu'il ne comporte généralement que 5 octaves de Ut_1 à Ut_6. Mais les touches sont un peu plus courtes. Elles sont souvent composées de plusieurs morceaux de bois collés ensemble par économie. Elles sont recouvertes d'ivoire, mais aussi très fréquemment d'os. La touche noire est en poirier noirci.

Ces touches sont guidées par des pointes de touche comme celles des pianos. Elles n'ont pas toujours une action directe sur les soupapes. Elles peuvent appuyer sur un « pilote » qui transmet le mouvement à une bascule au bout de laquelle se trouve la soupape. La bascule pivote sur un peigne et elle est contrainte à revenir en position de fermeture par un ressort.

L'avantage du système est que le pilote permet le réglage de la soupape.

La soupape est un petit morceau de bois collé au bout de la bascule par un morceau de toile — cette soupape elle-même est garnie de feutre et de peau de mouton qui, elle, assure l'étanchéité.

— **Montage de l'instrument** : on aura remarqué que l'harmonium comprend 4 parties distinctes. L'ensemble : pédales, pompes et réservoir est fixé à la caisse par de grosses vis. Mais le sommier avec ses anches, la mécanique et le clavier sont montés sur des plans différents qui, reliés par des charnières, se déplient entre eux comme un portefeuille ou un paravent (attention aux doigts) et sont maintenus jointifs entre eux par d'énormes clavettes. L'étanchéité est assurée par des boudins de laine entourés de peau de mouton.

Ce système de montage est une réussite industrielle incontestable.

LES FACTEURS D'HARMONIUMS

Nous avons cité les facteurs d'harmoniums qui avaient déposé des brevets. Ils n'étaient pas les seuls constructeurs. Quantité d'autres artisans se firent une concurrence acharnée. Presque tous les facteurs d'orgues construisirent des harmoniums. **Aristide Cavaillé-Coll** lui-même créa le Poïkilorgue (orgue varié) dans une caisse très élégante ressemblant à un petit piano carré ; mais la série fut rapidement abandonnée. Ce qu'on sait moins, c'est qu'il monta un harmonium monumental de trente jeux comprenant une machine Barker[2].

Différents harmoniums automatiques à cylindre ont sans doute été construits, comme le piano s'est robotisé en Pianola.

L'orgue de Barbarie est né à peu près à la même époque. **Gavioli** commença ses travaux à Paris en 1845 et la maison **Limonaire**, dans ses orgues de manèges à la sonorité si nostalgique, incorporait des anches libres à côté des tuyaux d'orgue de bois, commandés par les premières cartes perforées.

Il n'est pas possible, dans cet article, de donner la liste complète des facteurs. Citons : **Charmeroy, Dousset, Marix, Busson** et son Harmoniflûte, le **Comte Ostorog** et le Mélodina, **Blondel** et son piano-orgue pliant.

Alexandre et **Érard** se sont unis pour monter un piano-harmonium qu'ils ont offert à Listz, ce monstre se trouve au musée de Budapest. On peut ainsi admettre que certaines œuvres écrites par ce compositeur pour orgue l'ont été ini-

tialement pour harmonium.

Enfin **Scwenkedel**, célèbre facteur d'orgues contemporain apposa sa marque sur des harmoniums de conception américaine.

Ces artisans furent les uns après les autres « absorbés » par la dynastie **Alexandre** père & fils. Alexandre père vécut de 1804 à 1876 et son fils Édouard de 1824 à 1888. **Mustel** père transmit son affaire à ses descendants ; le dernier, Alphonse, son petit-fils, mourut en 1937.

L'AVENTURE INDUSTRIELLE DE L'HARMONIUM

Construire de toute pièce une usine à vapeur en 1860, entourée d'une cité industrielle, à Ivry-sur-Seine, n'était certainement pas une petite affaire. Les **Alexandre** étaient doués d'un esprit d'entreprise certain. La description qu'en firent les journalistes qui visitèrent cette fabrique est digne du meilleur traité d'organisation industrielle.

D'un côté du bâtiment entrent les matériaux : les grumes d'essences diverses, là sont la scierie et les hangars de séchage du bois, un peu plus loin l'atelier des préparateurs de caisses puis celui des clavistes. Dans une autre partie sont montés les sommiers. Le tout est assemblé, préparé, peint ou verni, puis emballé pour être expédié aux quatre coins du monde .....

Alexandre soigne sa publicité : de grands placards sont insérés dans les journaux musicaux de l'époque. Il se présente à toutes les expositions et y remporte force médailles. Édouard est décoré de la Légion d'Honneur. **Debain**, de son côté, fait de même. Il faut lire la description du stand de Debain où l'harmonium est vanté pour les missionnaires !

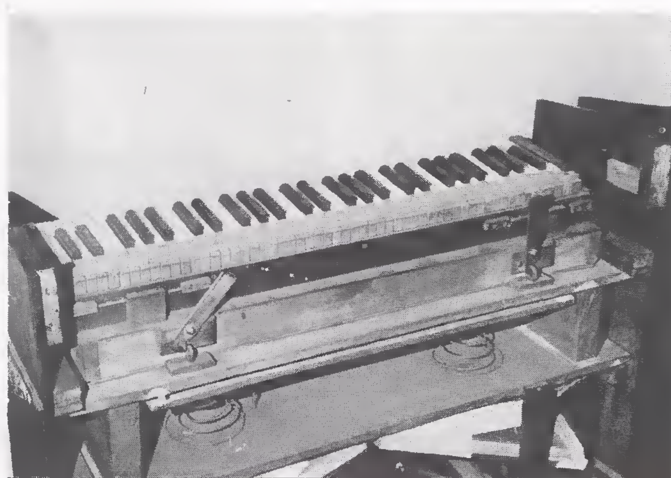


Photo Ph. Dieterlen
Harmonium Guide-chant à un jeu.
On distingue la soufflerie, les porte-vents latéraux, le réservoir d'air au repos, les différents plans mécaniques et les deux clavettes assurant l'étanchéité.

Les documents illustrant les brevets ont été photographiés grâce à l'aimable autorisation donnée à l'auteur par le Directeur de l'Institut National de la Protection Industrielle.

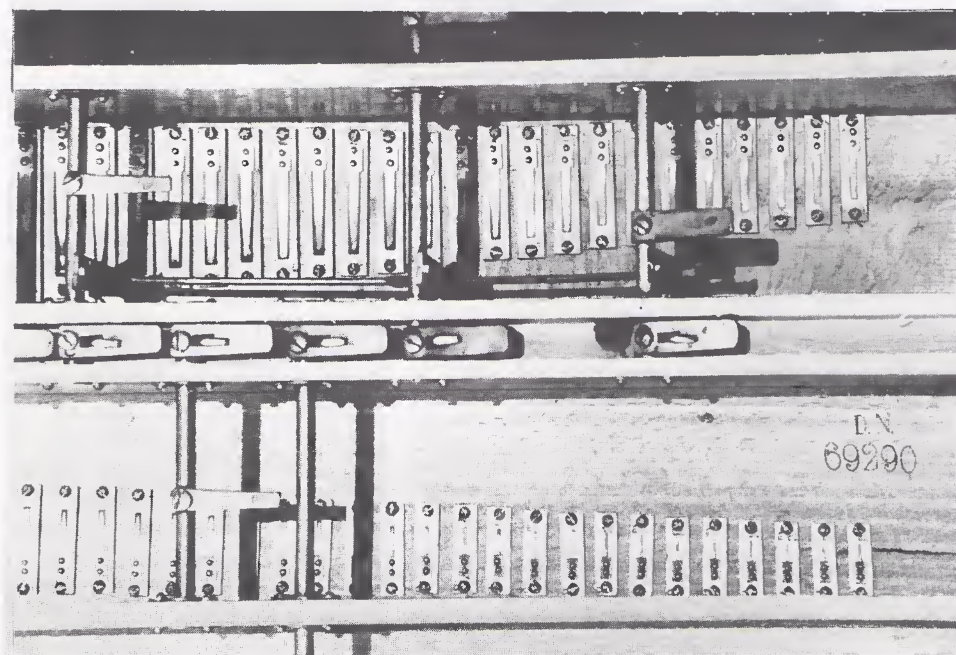


Photo Werner Eigner
Détail de la disposition des anches

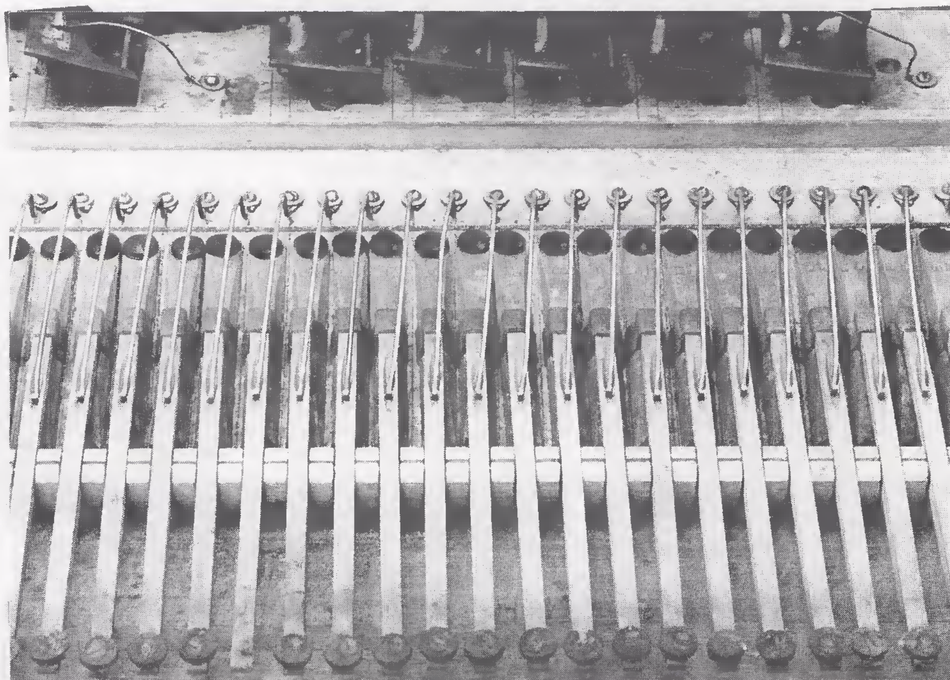


Photo Werner Eigner
Harmonium ALEXANDRE 4 jeux 1/2 rangée de soupapes montées sur leur peigne avec leurs ressorts

Alexandre propose même la vente de ses instruments en crédit viager et il jongle avec les combinaisons financières les plus hardies, ce qui est à l'origine de ses difficultés.

Industriel et homme d'affaires remarquable, il ne se laissa pas faire par ses associés et concurrents qui le jalousaient. Des procès, retentissants pour l'époque, marquèrent les relations de ces facteurs. Un de ces procès alla jusqu'en Cassation et donna lieu à un des premiers jugements de propriété industrielle. **Debain** ne fut pas moins acharné à défendre ses droits contre ceux qui pillaient ses idées.

En examinant les documents qui retracent la vie de ces hommes, on reste confondu devant leur dynamisme. Ils vivaient une véritable aventure industrielle. **Alexandre** ne fut-il pas surnommé « Maréchal de l'harmonium ».

L'empire d'**Alexandre** s'étendait non seulement à la France, mais outre-mer puisqu'il exportait dans tous les pays, et surtout en Amérique Latine.

A L'ÉTRANGER

A l'étranger, la concurrence sévit : les Anglo-saxons créèrent leur propre modèle, dont le système était aspirant. Le son était paraît-il plus doux, mais l'instrument plus fragile car la moindre poussière pénétrait directement sur les anches sans pouvoir se déposer dans le réservoir et les cornements étaient fréquents. L'étanchéité était plus délicate à obtenir que celle qui devait résister à une compression.

L'Amérique et l'Angleterre ont donc leur propre cohorte d'harmoniums style Regency, certains ressemblant même à de petits buffets de salle à manger avec étagères et glaces. Mais nous devons, dans ces lignes, nous limiter à la production française.

INSTRUMENTS DÉRIVÉS DE L'HARMONIUM

Il n'y a pas à proprement parler d'instruments dérivés de l'harmonium, sinon une multitude de type d'instruments. Comme pour les pianos, tout a été essayé. Il y a eu les piano-secrétaire, mais pas d'harmonium-lit !

Ce qu'il faut remarquer, c'est que, contrairement à une idée généralement admise, l'harmonium ne fut pas seulement un instrument liturgique destiné à l'église, mais un instrument de salon. Les facteurs le voulaient entendre dans les mansardes...

RÉPERTOIRE

Un disque récent a ressuscité des valses de **Strauss** transcrites par **Schoenberg** en 1921 pour harmonium, piano et quatuor à cordes[3]. Si nous le citons d'emblée, c'est qu'en fait quantités d'œuvres ont été transcrites pour l'instrument et ceci par des compositeurs importants, ou plutôt des organistes de renom. Un certain nombre d'interprètes se faisaient entendre en concert dont **Thalberg, Lefèvre-Wely, Charlotte Dreyfus** et même un certain **Engel**, professeur d'harmonium au Conservatoire Royal de Londres. Ils jouaient ces transcriptions avec accompagnement de solistes ou d'ensembles. S'il y eut assez tôt une classe destinée aux instruments à vent du facteur contemporain **Sax** au Conservatoire de Paris, il n'y eut jamais de classe d'harmonium[4]. Peu de compositeurs s'y intéressaient. Il faut citer **César Franck** et ses deux cahiers de *l'Organiste* registrés pour l'instrument malgré leur nom. Il écrivit d'autres pièces

intéressantes. **Saint-Saëns** composa entre autre six impromptus très remarquables pour piano et harmonium, **Lefébure-Wely, Boëly, Gigout, Lemmens**, dont la musique revient à la mode, ont été plus productifs, ainsi que quantité d'autres tels : **Daussoigne-Mehul, Bretonnière, Mereaux, A. Durand, Battman, Hess, Frelon, Delon, Leybach, d'Aubel, Besozzi, Miolan.**

Mais si les œuvres de ces derniers compositeurs ont un certain charme interprétées sur l'instrument pour lesquelles elles ont été composées, elles n'ont pas le caractère de celles écrites par les premiers cités.

Au total, à part les transcriptions qui sont innombrables et certaines de qualité, le répertoire composé uniquement pour l'instrument est relativement limité. (Nous ne recenserons pas les œuvres liturgiques d'accompagnement du culte).

Il faut savoir que cet instrument n'est pas facile à jouer, il n'est pas docile, malgré les nombreuses méthodes, il ne répond pas très rapidement à l'impulsion des doigts. C'est un gros lourdeau à côté de l'orgue à traction mécanique et sa trompette inimitable.

CONCLUSION

L'harmonium répondait au rêve de l'homme : inonder la terre de musique suave. **Sax** n'avait-il pas pensé à installer en haut d'une colline un orgue urbain. Mais cet idéal va être aussi celui de **Cavaillé-Coll** et de l'école des facteurs d'orgues romantiques. Ils construiront d'énormes instruments dont les jeux heurteront moins les oreilles que ceux de l'orgue classique. Certains de ces jeux seront placés dans une « boîte expressive ». La voix céleste, chère à l'harmonium, y sera presque toujours présente.

Viendront enfin les instruments de synthèse sonore, car c'est la musique des **Pink Floyd** qui est l'environnement de la génération de l'alunissage et de la musique des étoiles. L'harmonium, avatar de l'orgue, ne ressuscitera pas. Ce n'est pourtant pas une raison pour laisser disparaître totalement un instrument qui a marqué son époque. L'Association pour la Sauvegarde de l'Harmonium, créée il y a quelques années (loi 1901), se propose d'aider les propriétaires d'instruments à les entretenir, réunit une documentation musicale et organologique et incite les conservateurs de musée à accueillir les exemplaires les plus remarquables.

NOTES

1. Roger COTTE, *E.M.*, n° 208, mai 1974, pp. 5-293, *description des jeux d'anche de l'orgue.*

2. BARKER, Charles-Spackmann, célèbre facteur d'orgue anglais, 1806-1879. Il travailla longtemps en France avec J. ABBEY et A. CAVAILLE-COLL et inventa en 1832 la « Machine BARKER » (ou levier pneumatique) qui fut employée pour la première fois dans l'orgue monumental de la Basilique St Denis.
L'accouplement des jeux de l'orgue multipliant les soupapes à ouvrir accroît la force nécessaire pour enfoncer les touches du clavier jusqu'à rendre l'instrument injouable.
Le levier pneumatique de BARKER est un petit soufflet qui correspondant à une touche se gonfle par admission d'air comprimé quand cette touche s'abaisse. Le mouvement de ce soufflet est transmis par les verguettes ou tringles aux soupapes des tuyaux sonores correspondant à cette touche. Grâce à cette « machine », le clavier n'offre aucune résistance quelque soit le nombre de jeux « accrochés ensemble ». Ce système a permis d'augmenter considérablement le nombre de jeux dès orgues dits Romantiques.

5. Discographie :
— Musique pour harmonium (L. BOELLMANN, C. FRANCK, H. BERLIOZ) — à l'harmonium Alexandre : Germain DESBONNET — ARION, ARN. 34 227, 1974 (pièces pour harmonium solo, un document).
— Johann STRAUSS, valses, transcriptions de SCHOENBERG, BERG, WEBERN. Boston symphony Chambers Players, à l'harmonium : Jérôme ROSEN. Deutsche Gramophon, 2530977, 1979.
— Valses de Johann STRAUSS, transcrites par SCHOENBERG, BERG, WEBERN. Ensemble 13 Baden-Baden, à l'harmonium : ZEURER. Harmonia Mundi, HM 20352 (cassette HM 30352)

Des quatre adaptations gravées sur ces deux derniers disques, trois seulement le sont pour un quatuor associé à un piano et un harmonium. Nous préférons l'interprétation de l'Ensemble 13. L'harmonium utilisé est sans doute un instrument « foulant », donc européen et par conséquent plus naturel à nos oreilles.

— Petite Messe Solennelle de Gioacchino ROSSINI :

— Die Munchner Vokalisten avec la participation du baryton Dietrich FISCHER-DISKAU, à l'harmonium : Reinhard RAFFALT. Eurodisque 86321 XGK, 1975.

— The London Chamber Choir, à l'harmonium : John BIRCH. Argo ZRG 893-4, 1978.

6. Malou HAINE, dans son tout récent ouvrage : *Adolphe Sax*, Bruxelles, 1980, précise p. 116 : « Il est certain que ces classes pour élèves militaires ne faisaient pas partie intégrante de l'enseignement du Conservatoire, elles y étaient annexées. »

XIVe CONGRES INTERNATIONAL DE L'I.S.M.E.

D. CLAISSE
Chargée de l'animation musicale au CRDP de Grenoble

Fr. LELEU
Professeur d'Education Musicale à Versailles

A. LODEON
Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires de France

Le XIVe Congrès ISME, qui se tint du 6 au 12 juillet à Varsovie (Pologne), eut cette année pour thème : **La culture nationale, inspiratrice de l'Éducation musicale.**

Aucun pays ne pouvait mieux convenir à l'accueil d'un tel congrès, la présentation des chorales et orchestres, autant que des danses et des œuvres lyriques polonaises en lesquelles le sentiment national était authentiquement vécu, nous le prouva à chaque instant.

Chacune des journées nous permit d'assister à :

– des exposés des principaux représentants de la musique des pays représentés,
– des ateliers théoriques et pratiques de diverses méthodes pédagogiques,
– des concerts donnés par des chorales et orchestres de jeunes de tous les pays,
– des spectacles folkloriques,
– des créations pour les jeunes conçues parfois avec eux : oratorios, opéras, etc.

La participation à un tel congrès est un enrichissement autant sur un plan pédagogique que sur un plan artistique et humain. La convergence de réflexions et de réalisations diverses sur des sujets identiques nous amènent obligatoirement à une remise en question de notre propre pédagogie, à une révision de nos convictions. Mais si intuitivement, au travers de déclarations en japonais, russe ou hongrois, traduites parfois en anglais, très rarement en français, ou au travers de démonstrations avec des enfants de langue et de civilisations différentes de la nôtre, il est possible d'amorcer une évolution de ses propres points de vue, il est beaucoup plus délicat d'écrire un texte rendant compte de la totalité du message des intervenants, trop d'éléments échappant à la compréhension fine de leur communication.

COMPTE RENDU DES PRINCIPALES DÉCLARATIONS OFFICIELLES

« La culture nationale, inspiratrice de l'éducation musicale »

L'ISME est une société qui a pour but de stimuler l'éducation musicale à travers le monde à tous niveaux, en tant qu'une partie intégrale de l'éducation et en tant que profession.

« Il semble bien qu'il n'y ait pas beaucoup de villes dans le monde entier si fortement liées à l'histoire de la culture nationale. **Varsovie** est un symbole des valeurs indestructibles et permanentes pour la survie desquelles ses habitants ont péri. Les artistes de cette ville, qui a subi de lourdes épreuves, ont puisé dans son histoire pour y trouver l'inspiration. **Varsovie** fait partie de ces villes qui doivent leur regard individuel, leur existence spirituelle à l'art et surtout à la musique. Grâce à la vie culturelle très riche et à la sensibilité de ses habitants, elle a pu survivre à des jours très difficiles et se relever en gardant du passé tout ce qui est impérissable. »[1]

« L'éducation musicale est l'un des moyens d'éducation des individus ainsi que des sociétés. A travers la musique, elle facilite des contacts mutuels et des liaisons d'amitié entre les hommes des pays éloignés géographiquement et culturellement. L'activité de l'ISME, dont le but principal est d'éduquer par la musique, contribue à l'affermissement de la paix entre les nations, ainsi qu'au développement culturel de chacun des pays. »[2]

« La vie du pays dépend des instituteurs dont l'un des rôles est de préparer la jeunesse à écouter et à apprécier la musique. »[3]

« La culture internationale est un trésor précieux pour chaque peuple. Le problème essentiel de notre congrès est de populariser les œuvres du passé comme les œuvres contemporaines, que nous nous devons de communiquer aux jeunes générations fascinées par tout ce qui est nouveau dans notre XXe siècle. »[4]

M. Dimitry Kabalevsky envisage le problème de l'éducation musicale en fonction « de la création musicale. Tous les cercles musicaux sont fatigués des extravagances de certaines musiques ou de celles, souvent ennuyeuses pour les auditeurs, qui sont soumises à la technique. Il est souhaitable que les compositeurs conçoivent une musique

ayant à sa base les racines musicales des pays pour unir les peuples et non pour les divertir. »[5]

« Notre époque est caractérisée par une dissonance spécifique entre la musique composée maintenant et les besoins, les goûts esthétiques de la plupart des auditeurs. Les changements qui se sont produits dans le langage musical du XXe siècle sont si radicaux, l'esthétique si différente, que, du point de vue des lois régissant la musique des deux siècles précédents, la musique contemporaine peut paraître absurde. Pourtant c'est une vérité relative. Ce qui est absurde du point de vue des lois esthétiques du XVIIe ou du XIXe siècle, ne l'est point si on le considère dans l'optique de nouvelles lois qui établissent une nouvelle hiérarchie de valeurs et tracent de nouveaux buts artistiques. Le XXe siècle a découvert des espaces de la nouvelle beauté des sons et pour ceux qui savent l'admirer, il semble absurde de rester fidèle aux anciens principes, goûts et habitudes. La tâche des pédagogues et des animateurs, responsables de la formation musicale devrait consister à faire connaître ces nouvelles valeurs et ces nouveaux buts artistiques. C'est une tâche énorme dont l'une des difficultés réside en ceci, que la musique du passé fait une grande concurrence à celle d'aujourd'hui. Pourtant il ne faut pas oublier que ce que nous appelons la musique du passé qui est souvent idéalisée, est en réalité le choix des œuvres les plus précieuses. Des conséquences essentielles pour les pédagogues de musique s'en suivent. Conscients de la situation, ils devront choisir soigneusement les œuvres nouvelles. Ces œuvres devront être de très grande valeur pour pouvoir agir directement sur l'auditeur. Il est certain que le compositeur ayant quelque chose d'important à transmettre saura impressionner l'auditeur méfiant ou même malveillant, grâce à la force de la vérité de sa vocation. »[6]

D. CLAISSE

NOTES

1. M. Jerzy MAJEWSKI, maire de Varsovie.
2. M. Krzysztof KRUSZEWSKI, Ministre de l'Éducation Nationale de Pologne.
3. M. Franck CALAWAY, Secrétaire général de l'ISME.
4. M. Naohiro FUKUI, président de l'ISME.
5. M. Dimitri KABALEVSKY, président honoraire de l'ISME.
6. M. Witold LUTOSLAWSKI, compositeur.

LES CHORALES D'ENFANTS ET D'ADOLESCENTS

Les délégations de 23 pays ont participé aux travaux des commissions, ont écouté des conférences, ont assisté à des démonstrations et ont applaudi les nombreux concerts qui ont jalonné ces 8 jours.

En ce qui concerne les concerts, trente et un ensembles vocaux, tant mixtes qu'à voix égales, et trente ensembles instrumentaux d'enfants ou de jeunes adultes avaient fait le (long) voyage : 12 ensembles instrumentaux polonais, 3 hongrois, 2 finlandais, 2 allemands de l'est, 2 français, 1 tchèque, 3 canadiens, 1 suédois, 1 autrichien, 1 australien, 1 anglais et 1 suisse. Pour les chorales, la répartition se trouvait être sensiblement la même : 13 chorales polonaises, 4 canadiennes, 2 françaises, 2 danoises, 2 tchèques, 2 hongroises, 1 bulgare, 1 soviétique, 1 suisse, 1 finlandaise, 1 est-allemande, 1 des U.S.A.

Tous ces ensembles ont donné chacun plusieurs concerts, cependant, malgré la meilleure volonté, il n'était pas possible de tout entendre et il y eut des choix douloureux !

L'impression d'ensemble est excellente : on chante bien et on joue bien de par le monde. La musicalité, l'expression, l'homogénéité, la qualité des voix, la présentation sont évidemment différentes d'un ensemble à l'autre, ainsi que le répertoire : certaines chorales d'enfants se présentent en robes longues, ce qui les vieillit, d'autres, au contraire, en petites jupettes plissées très courtes, ce qui les fait paraître plus jeunes qu'ils ne sont en réalité, et qui est un peu ridicule, d'autres adoptent une unité de couleur : rouge et blanc, noir et blanc, marron, rose et noir..., certains chefs semblent répugner à se servir du diapason, c'est ainsi que l'on a pu voir, pendant tout un concert, un choriste-pianiste, dont la seule et unique fonction était de donner les notes de départ ! Une autre chorale prend ses notes à l'aide d'un mélodica...

Certaines chorales chantent « sonorisées », ce qui est toujours dangereux quelle que soit la qualité de la sonorisation, car cela enlève beaucoup de fondu aux voix. En ce qui concerne le répertoire, le thème du congrès étant : La culture nationale, inspiratrice de l'éducation musicale, le répertoire folklorique était de mise, cependant toutes les chorales ne se sont pas pliées à ce thème. Il n'en reste pas moins vrai que chaque pays a eu à cœur de mettre en valeur et de faire connaître son patrimoine. Il faut noter la grande part réservée à la musique contemporaine dans les chorales étrangères ; c'est à croire que nous n'avons pas de compositeurs actuels en France ?

Les chorales d'enfants, comme les chorales de jeunes, sont rompues aux nouvelles techniques vocales : sirènes, cris, clusters...

La France était représentée par deux ensembles vocaux :
— Les Petits Chanteurs de Lille (voix mixtes),
— L'Ensemble Vocal Vincent d'Indy de Marseille (voix égales).

Ces deux ensembles ont chanté un répertoire de haut niveau : Debussy et Ravel pour Lille ; Dautremer, Poulenc, Gaud de Ste Croix, Ibert, Fauré, Debussy, pour Marseille. Cette chorale est une chorale scolaire (Collège André Malraux de Marseille), fondée en 1964 ; elle est dirigée par Jeannine Prosper ; elle est composée de 25 filles et 3 garçons de 13 à 16 ans. Elle a obtenu un bon succès lors de ses concerts à Varsovie.

Les deux ensembles instrumentaux étaient :
— L'Union des Conservatoires du Val de Marne, sous la

direction de Guy Dogimont et de Michel Vergnault,
— Kevrenn alre, bagad de Auray (Morbihan), bien à sa place pour représenter le folklore français, bien que la moyenne d'âge de cet ensemble soit un peu élevée.

L'orchestre de l'Union des Conservatoires du Val de Marne aurait dû jouer : Ravel, Debussy, Gounod, Fauré, Milhaud, Dubois... L'histoire mérite d'être contée : au passage de la douane à Berlin-Est, les caisses comprenant le matériel d'orchestre : partitions, programmes..., ainsi que les caisses contenant les timbales et les contre-basses, sont restées... sur le quai ! Est-ce inadvertance ou bien les douaniers ont-ils voulu empêcher la « marchandise » française d'envahir le marché des voisins ? Toujours est-il qu'arrivé à Varsovie, la stupeur fut grande ! Que faire ?...

Les deux chefs passèrent une partie de leurs nuits à découper les partitions directrices et à les recoller en les photocopiant, les enfants recopièrent leurs partitions à la main, mais ils ne purent pas jouer tout leur programme le jour prévu pour le concert. Cependant, la veille du départ, ayant enfin reçu leur matériel, ils purent donner leur programme en entier !

Le Kevrenn alre d'Auray s'est taillé un franc succès parmi les auditeurs du congrès : les binious et les bombardes amenaient une note d'originalité et, lors du concert final, lorsque le groupe fit son entrée sur scène, le régisseur avait eu la délicate attention de placer en même temps que lui des chorales habillées de blanc et noir, si bien que le drapeau breton, le « Gwenn a du », se retrouvait aussi sur la scène... merci, Monsieur le Régisseur !

Parmi les chorales d'enfants, une mention spéciale doit être faite à la « Bodra Smiana » de Sofia (Bulgarie). Cette chorale, qui est en même temps une école (collège avec maîtrise, dirait-on en France), obtient un résultat musical d'un rare niveau. Je ne pense pas qu'il existe une autre chorale d'enfants au monde comparable à cette chorale. Les voix sont belles, rondes, fondues ; la musicalité, le phrasé, l'accentuation, les nuances..., bref, cela coupe le souffle ! Comment se fait-il que cette chorale, qui pourtant parcourt le monde, ne soit jamais venue en France ? Leur chef : Liliana Botcheva est toute prête à préparer un voyage en France pour ceux qui voudraient bien le lui organiser... (si impresarri intéressés, m'envoyer une cassette vierge pour avoir des extraits du disque — pardon, messieurs de la Sacem !).

Une autre chorale d'enfants remarquable est le « Copenhagen choir school ». Elle comprend une quarantaine de jeunes filles de 13 à 18 ans. La qualité musicale est là aussi très grande. Cette chorale danoise est aussi une chorale de collège, dont les heures de chant choral, au nombre de 4 par semaines (!), sont inclues dans l'horaire scolaire.

Garçons et filles entrent à cette école à l'âge de 9 ans, après avoir passé leurs premières années d'école dans une école ordinaire. Ils continuent leur éducation pendant sept ans dans cette même école. En sept ans, la voix a tout loisir de s'épanouir. Puis, ils entrent dans une « Grammar school » où ils restent encore sept ans ; si bien que, là aussi, ils peuvent faire partie d'une chorale mixte de jeunes.

Quelles conclusions peut-on tirer de ce XIVème Congrès ?

— La plus importante est que les autres pays prennent très au sérieux l'éducation musicale et surtout le chant choral. Pour ne citer qu'un seul exemple : une chorale du Canada a reçu de nombreux dons pour financer son voyage en Pologne, dont un don de 10 000 dollars...

— Le système éducatif français, morcelé entre l'école primaire, le collège, le lycée, l'université, ne favorise pas une action de longue haleine, comme le réclame l'éducation musicale ; si l'on pouvait commencer l'éducation de la voix à 8 ou 9 ans et la poursuivre pendant 7 ans... remarquons en passant que les chorales d'enfants françaises qui réussissent : la Maîtrise de la Radio, ou la « Cigale » de Lyon, utilisent ce procédé, ainsi que les Manécanteries.

— Les occasions de chanter en public sont rares et coûteuses en France. Nos collèges manquent de salles de « concert », nos municipalités aussi, les églises coûtent cher, de plus certains curés refusent que l'on fasse payer l'entrée.. La Sacem nous guette...

— Enfin, dans beaucoup de pays d'Europe, on organise des concours de chant choral à tous les niveaux (départements, régions, pays). En France, on ne connaît que celui de Tours qui est déjà d'un niveau très élevé. On dira que ces concours développent l'esprit de compétition. Peut-être, mais les résultats sont là !

Le XVème Congrès de l'I.S.M.E. aura lieu à Bristol (Angleterre), du 21 au 28 juillet 1982. Le thème en sera : *Tradition et changement en musique et en éducation musicale*. S'il est un souhait que l'on puisse formuler, c'est que, sur les 5 000 chorales que l'on nous a promises dans nos collèges, il y en ait quelques-unes pour représenter la France à Bristol (la distance ne sera plus une excuse) et pourquoi pas un groupement de chorales ? Par exemple, un ensemble vocal formé avec les meilleurs éléments des chorales d'une ville, étant entendu que la première condition serait de faire d'abord partie de la chorale de son collège...

Et puisqu'il est permis de rêver, pourquoi les compositeurs français n'écriraient-ils pas, eux aussi, des œuvres vocales pour nos chorales à l'instar des compositeurs tchèques, bulgares, américains (notamment R. Murray Schafer ou Arne Mellnas), par exemple ?

F. LELEU

A signaler : sur le sujet des chorales scolaires, le dernier numéro de la revue *Chant Choral*, édité par A Cœur Joie, avec une étude sur la « Maîtrise de Radio-France ».

L'INTERVENTION DE M. LODEON PARAITRA DANS NOTRE Nº DE DECEMBRE.

HISTOIRE DU JAZZ*

par Ronald BOSCHIERO
Président de l'Association « Musique et Création »
Délégation Musicale Région Alsace

V – HISTOIRE DU JAZZ - QUATRIEME PARTIE : LE JAZZ-ROCK (de 1970 à nos jours)

1. Le progressiv-rock :

Nous avions déjà brièvement évoqué au cours de la deuxième partie de notre exposé, la naissance du rock au début des années cinquante, ainsi que de son évolution jusqu'à nos jours.

Avant d'expliquer la naissance du jazz-rock, il nous semble nécessaire de faire un petit retour en arrière pour parler d'une des tendances du rock de la seconde moitié des années soixante : le « progressiv-rock ».

Pendant cette période, nombre de musiciens de rock se satisfaisaient mal des tendances du rock à se populariser dans la mièvrerie sous l'influence des « Beatles » ou à se marginaliser dans des tendances plus violentes telles que le « Hard-rock » (Rock dur).

a) La démarche des musiciens du progressiv-rock

Certains de ces musiciens cherchaient à faire évoluer le rock vers des formes plus réfléchies et plus riches sur le plan technique, d'autres ne cherchaient qu'à trouver un créneau commercial non encore exploité.

Ces seconds se vantaient de jouer du jazz-rock, ou du rock-jazz, voire du pop-jazz : ces appellations avaient été inventées pour vendre avec succès la musique de groupes tels que « Blood, Sweat and Tears » ou « Chicago ».

Mais cette musique n'était vraiment pas à la hauteur de ces exigences.

Elle n'était pas satisfaisante sur le plan artistique. Pleine de compromis et n'était pas en mesure d'ouvrir de nouvelles perspectives. Ces deux groupes firent montre d'une surestimation grotesque de leurs propres qualités en comblant un créneau du marché commercial de la musique pop.

Leur conception de ce qu'ils appelaient « Jazz-rock » était simpliste, pleine de compromissions commerciales, donc facilement reproductibles à l'infini : il suffisait de récupérer des arrangements pour instruments à vents qui avaient déjà été joués sous une forme semblable, mais incroyablement plus complexe par des musiciens de jazz (Stan Kenton, Woodie Hermann, Don Ellis) et de greffer sur ces arrangements simplifiés une section rythmique conventionnelle de rock, donc porteuse de toutes les tares de la schématisation rythmique. Les connaisseurs ne pouvaient pas adhérer à des conceptions aussi primaires.

Quant aux autres musiciens du « progressiv-rock », ceux pour qui les préoccupations commerciales passaient après le souci de la réflexion et la finesse d'exécution instrumentale, nous nous devons de leur rendre hommage : même s'ils n'ont pas totalement réussi la synthèse du jazz et du rock, ils n'en ont pas moins considérablement fait progresser la musique.

b) Les musiciens du progressiv-rock :

Leur travail tendait à assimiler le modern jazz au travers de leur propre musique.

Nous citerons pour les États-Unis :

. Jefferson Airplane
. Greatfull Dead
. Franck Zappa
. Jimy Hendrix

et pour l'Angleterre :

. Soft Machine
. The Cream
. Traffic

* Voir *l'Éducation Musicale* n° 269, 270, 271.

à qui il convient d'attribuer une position-clé dans le domaine de la musique pop pour la naissance de ce nouveau jazz des années soixante-dix.

Notons que beaucoup de musiciens de progressiv-rock des années soixante prétendaient détester le jazz, alors qu'ils faisaient fréquemment référence à Cecil Taylor, et surtout à John Coltrane dont la musique et la philosophie eurent une grande influence dans le progressiv-rock.

c) L'évolution du travail des musiciens du progressiv-rock :

John Coltrane symbolisait pour eux un lien étroit entre la musique et une philosophie personnelle, ainsi que l'ouverture vers d'autres cultures musicales.

Plus qu'auparavant, on se tourna vers les musiques indiennes et africaines, on s'intéressa au jazz, au blues, au folk, on découvrit le classissisme et l'avant-garde européenne.

Les efforts de Coltrane dans ces directions, étaient souvent plus réussis sur le plan musical que les « voyages dans l'inconnu » mis à la mode par les Beatles.

En etendant de plus en plus leurs improvisations, les musiciens de progressiv-rock firent appel à des principes du modern-jazz en s'inspirant de Miles Davis, John Coltrane, et du pianiste Thelionus Monk. Le jazz-rock entrait dans sa phase de gestation.

2. L'influence de la musique « soul » (âme) :

Il serait incomplet de ne parler que des influences réciproques du jazz et du rock pour expliquer la naissance du jazz-rock.

Dans les années soixante, un mouvement noir avait amené la naissance d'une nouvelle musique populaire parallèle au jazz et au rock, et fortement teintée de blues : le rythm and blues. En s'affinant, cette tendance devint la musique « soul ».

Les principaux musiciens de cette tendance (James Brown, Aretha Francklin, Stevie Wonder, etc.) ont eu une influence énorme dans la naissance du jazz-rock dans l'apport de la référence à l'âme (soul), c'est-à-dire à ce que le musicien exprime de ce qu'il a de plus profond en lui, et un balancement rythmique particulier qu'on appelle « funky » qui trouvera facilement son intégration au « swing ». (Notons que le « funk » est, comme le « swing », une pulsation rythmique particulière à un « balancement » de la musique, et qu'il est tout aussi impossible d'en donner une définition exacte).

3. L'éclosion du jazz-rock :

En 1970, lorsque le trompettiste Miles Davis sortit un double album intitulé « Bitches Brew », le monde du jazz comprit soudain que cette musique marquait un tournant dans l'histoire du jazz.

En pleine période d'euphorie du free-jazz, un musicien avait osé transgresser la tendance du moment : une nouvelle direction stylistique venait de s'ajouter au free-jazz, se distinguant fondamentalement de celui-ci, mais trouvant dans la référence au jazz moderne ses propres conditions d'existence.

Ce que personne n'avait jusqu'à présent réussi à réaliser, Miles Davis l'avait fait : la synthèse du jazz et du rock.

Cette musique suscita une impression dont il est difficile de rendre compte aujourd'hui, mais dont témoigne le nombre croissant de musiciens qui ont individuellement évolué depuis lors.

On peut dire que jamais auparavant dans le jazz, un nouveau style ne s'est constitué avec une telle rapidité et une telle ampleur, que jamais auparavant autant de nouveaux venus des horizons du jazz et du rock n'ont acquis la notoriété en aussi peu de temps.

a) Les caractéristiques du jazz-rock :

— Sur le plan rythmique :

. récupération du style binaire rock par les batteurs de jazz qui l'ont affiné et sophistiqué ;
. récupération du « funk » de la musique soul notamment dans le travail du bassiste ;
. extrême décomposition de la mesure et apport de rythmes de plus en plus compliqués ;
. l'évolution spectaculaire des techniques de percussions vers la virtuosité instrumentale, ainsi que le développement technologique du matériel de percussion.

— Sur le plan mélodique et harmonique :

. les gammes « modales » apportant la possibilité d'improvisation sur un seul vaste accord considéré comme « centre tonal » ;
. les improvisations collectives dans une structure suffisamment large pour garantir une grande liberté au musicien ;
. des compositions de plus en plus complexes et élaborées à la fois sur le plan harmonique et sur le plan rythmique ;
. l'arrivée des instruments électriques : piano électrique, synthétiseur, basse électrique avec leur gamme de possibilités de modification du son : distorsion, vibrato, phasing, son compressé, etc. ;
. la tendance à la virtuosité instrumentale obligatoire.

b) Les grands musiciens du jazz-rock :

Notons que bon nombre de ces musiciens ont fait partie de l'équipe de Miles Davis en 1970 :
— les batteurs Tony Williams (né en 1945) et Billy Cobham (né en 1943) ;
— les pianistes Herbie Hancock (né en 1945) et Chick Corea (né en 1941) ;

— le guitariste John Mc Laughlin (né en 1942) ;
— les bassistes Dave Holland et Stanley Clarke (né en 1949), ancien bassiste du saxophoniste du free-jazz Pharoah Sanders.

Les musiciens dont nous parlons dans ce chapitre, sont tous sans exception, de grands virtuoses :
— le groupe Weather Report avec le pianiste Joe Zawinul (né en 1932), le saxophoniste Wayne Shorter (né en 1933), les bassistes Miroslav Vitous (né en 1917) et Jaco Pastorius, les batteurs et percussionnistes Alfonse Mouzon, Airto Moreira et Dom Um Romao ;
— les batteurs Lenny White et Steve Gadds ;
— les guitaristes Jeff Beck, Larry Corryel (né en 1943) Al Di Meola, et le Belge Philippe Catrin ;
— les violonistes Jerry Goodman (né en 1943) et le Français Jean-Luc Ponty ;
— le pianiste Keith Jarret ;
— le vibraphoniste Gary Burton ;
— le saxophoniste et le flûtiste Joe Farrel ;
— la chanteuse Flora Purin ;
— les frères Brecker à la trompette et au trombone.

Ces musiciens ont participé à de grands groupes comme :

. Mahavishnu Orchestra du guitariste John Mc Laughlin
. Return To Forever du pianiste Chick Corea.

Pour les autres musiciens qui sont entrés dans l'histoire du jazz-rock, nous citerons encore :

. le guitariste Carlos Santana (né en 1947), pratiquant une musique appelée « Latin-rock » ;
. le batteur Chico Hamilton ;
. le guitariste Franck Zappa dont les références sont plus proches du rock ;
. le groupe anglais Soft Machine qui a bien réussi son évolution aux franges du jazz et du rock.

4. Analyse du jazz-rock :

a) L'ambiguïté :

Nous considérons que l'appellation « jazz-rock » est ambiguë, et que la pratique même de cette forme de musique devient ambiguë de par l'appellation.

Il est de fait que ce sont des musiciens culturellement proches du jazz qui sont à l'origine de cette nouvelle tendance, comme il est vrai que sont légitimes les revendications d'influence de quelques musiciens de rock.

Mais les fanatiques de rock ont souvent la désagréable manie de créer l'amalgame, prétendant que le rock et le jazz-rock, c'est la même chose, le même esprit, regrettant cependant que le jazz-rock soit parfois un peu trop compliqué ou trop subtil pour leur goût. Il suffit d'assister à un concert de grandes vedettes du jazz-rock pour être conforté dans cette impression : entre le défoulement par l'extase physique des fanatiques du rock, et de recueillement dans l'extase intellectuelle du mélomane cultivé, le fossé s'est creusé. Et l'ambiguïté demeure plus que jamais, soigneusement entretenue par les organisateurs de concerts qui, conscients du fait que les concerts de masse sont plus propices à la réalisation d'opérations commerciales bien juteuses, n'hésitent pas à créer les conditions idéales de l'amalgame : choix de salles vastes, inconfortables, d'acoustique médiocre où la confusion des sons produits par l'orchestre suffit à déclencher l'extase physique, unique et dérisoire critère de qualité chez les fanatiques du rock.

Aussi, renoncerons-nous à l'appellation « Jazz-rock » qui nous semble impropre, pour lui préférer celle plus générale de « New-Jazz » (Nouveau jazz) à défaut d'appellation plus précise.

Si nous faisons une brève et simpliste étude sociologique des publics du rock et du new-jazz, nous constatons une fois de plus les mêmes caractéristiques : le jazz comme la musique classique est, et reste une musique bourgeoise, pratiquée et écoutée par ceux qui ont les moyens matériels et intellectuels de se cultiver.

Le public du rock, quant à lui, est le même que celui des années cinquante : ce sont des couches de populations plus déshéritées matériellement qui le pratiquent, avec, depuis les années soixante un net glissement vers les classes sociales plus aisées, mais généralement assez jeunes, ne trouvant pas leur place dans la société, faisant souvent preuve d'un laxisme culturel et intellectuel, se laissant ainsi aller vers des instincts physiques extatiques comme transfert de leur condition sociale qu'ils considèrent généralement comme mauvaise.

b) L'étendue du « New-Jazz » :

Comme nous l'avons avancé précédemment, nous retiendrons trois tendances principales dans le « New-Jazz » : depuis une forme évolutive du rock (jazz-rock), jusqu'à une forme évolutive du jazz moderne des années cinquante et soixante qu'on pourrait appeler « Jazz Néo-classique », en passant par une forme d'assimilation d'horizons musicaux plus vastes, du rock au jazz moderne, en passant par le free-jazz, les musiques d'avant-garde ou classiques européennes, traditionnelles africaines et asiatiques, et les musiques d'Amérique du Sud (brésiliennes, afro-cubaines...) qu'on pourrait appeler « Jazz de synthèse ».

Schématiquement, on peut dire que le « Jazz Néo-classique » est un retour aux sources d'avant le free-jazz. Il revient à des formes rythmiques et harmoniques plus que celles du free-jazz, mais plus élaborées et plus libres que celles du jazz moderne des années soixante.

Le jazz-rock serait quant à lui plus proche des influences du rock. Précisons encore que les structures rytmiques et harmoniques du jazz-rock sont infiniment plus complexes et plus riches que celles du rock.

Le « Jazz-Synthèse » voudrait, comme son nom l'indique, être la synthèse de toutes les musiques, mais il serait prétentieux et faux de dire qu'il s'agit d'une « musique mondiale ». Son champ d'investigation est cependant beaucoup plus vaste que ceux des tendances précédentes

puisqu'il les inclut.

Quant à fixer des frontières précises entre les différentes tendances du New-Jazz, cela tiendrait de la gageure tant il est vrai que les grands musiciens du new-jazz ont tâté un peu à chacune.

Pour ne citer que les principaux, Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Weather Report, Billy Cobham, John Mc Laughlin, nous pouvons dégager les évolutions suivantes :

. Miles Davis :

Depuis qu'il a créé le New Jazz avec à ses début la forte influence du retour à la tradition noire africaine, il a évolué vers des formes plus traditionnelles du jazz et semble se cantonner dans ce qu'on a appelé le «jazz néo-classique».

. Chick Corea :

Après ses débuts avec Miles Davis, il se dirige dès 1973 vers des formes hyper-sophistiquées de jazz-rock avec le « Return to Forever ». Depuis 1977, il est revenu à des formes moins spectaculaires et moins exhibitionnistes, gagnant ainsi en clarté et en chaleur. Il est un des tenants du « Jazz néo-classique » à forte influence brésilienne. Notons aussi qu'il a enregistré plusieurs disques en solo fortement influencés par les musiques d'Eric Satie et Claude Debussy.

. Herbie Hancock :

Il est resté fidèle à l'esprit de Miles Davis de 1970. Fortement influencé par la musique traditionnelle africaine et par la musique « soul » nord-américaine, il perpétue et incarne l'esprit « noir » de la musique (Black Musique) au travers du « Jazz néo-classique », affinant sans cesse la qualité de sa musique.

. Le groupe Weather Report :

Lui aussi est resté fidèle à ses conceptions du début : Dès 1972, la musique de Weather Report est reconnaissable entre toutes : faisant alterner par de savants dosages les plages de calme où les instruments sont en perpétuelles conversations d'une grande sobriété, avec des instants denses de grands et puissants discours collectifs. Leur musique recherche l'intégration de toutes les autres formes de musiques. Les musiciens de Weather Report sont l'exemple même des praticants du « Jazz de Synthèse ».

. Billy Cobham :

Le plus grand des percussionnistes du moment. Sa technique éblouissante est souvent préjudiciable à la qualité de son discours : à vouloir trop en dire, on finit par ne plus rien dire du tout.

Depuis ses débuts avec Miles Davis, il a toujours fait alterner des moments de jazz-rock pur et dur, avec des moments de jazz symphonique dans lesquels Cobham s'attribue la part du lion, tous les morceaux étant écrits dans le but évident de mettre en valeur ses exceptionnelles qualités de batteur.

. John Mc Laughlin :

Extraordinaire guitariste, Mc Laughlin a lui aussi fait ses débuts avec Miles Davis. Se cantonnant pendant quelque temps dans un « Jazz néo-classique » restant assez proche du jazz moderne des années soixante, il crée en 1972 le groupe Mahavishnu Orchestra pratiquant une forme de jazz-rock extrêmement élaborée, puis se retire deux ans plus tard pour jouer avec deux musiciens indiens une musique fortement influencée par son mysticisme religieux d'obédience indouïste.

Il est désormais revenu au jazz-rock. Mais de grandes choses se préparent : on attend une évolution vers des nouveautés plus intéressantes.

5. Les qualités du New-Jazz :

a) Apport de l'électronique :

En rapport avec le New-Jazz, on retrouve très souvent le qualificatif « Électrique ». Les instruments de tous les orchestres de cette tendance sont amplifiés électriquement : leurs instruments traditionnels acoustiques et leurs instruments qui produisent leur propre son électroniquement (synthétiseur, piano électrique...).

L'électronique est un nouveau medium dont les possibilités sonores sont loin d'être totalement circonscrites, voire soupçonnées.

On doit cet apport en tant que phénomène de masse aux musiciens pop qui en ont systématisé l'utilisation, alors que les musiciens de jazz et compositeurs avant-gardistes n'en faisaient qu'un travail de recherche en studio.

Mais dans la musique pop, l'électronique est devenue rapidement un procédé dont il ne fut fait pendant longtemps qu'un usage superficiel. L'évolution est due en grande partie au guitariste pop Jimy Hendrix. Il arrachait à sa guitare des sonorités toujours nouvelles à tel point que le musicologue allemand Joachim Ernst Berendt a pu écrire: « Hendrix jouait de l'électronique comme si elle avait été elle-même l'instrument, et non comme s'il avait simplement joué d'un instrument amplifié électroniquement. »

Il n'y avait pas que la guitare elle-même au premier plan, mais aussi la possibilité d'arriver à des volumes sonores avoisinant le seuil de la douleur, grâce à quoi les sons les plus « habituels » prenaient des dimensions et des nuances insoupçonnés.

Depuis, ces deux éléments sont souvent réunis dans le « New-Jazz » : tout l'arsenal des instruments électriques et acoustiques amplifiés, et les gigantesques volumes sonores.

Grâce à l'amplification, des instruments traditionnels comme la trompette, le saxophone et même la batterie

rendirent un son nouveau, et permit à des instruments trop discrets tels que le violon et la flûte, longtemps exclus en jazz, de s'imposer au même titre que les autres.

L'amplification a également permis l'émancipation sonore de la contrebasse. Rappelons que l'émancipation musicale de celle-ci a eu lieu dans les années quarante avec l'avènement du jazz moderne.

La grande découverte instrumentale du New-Jazz fut celle des instruments électroniques à clavier comme le piano, et plus particulièrement celle du synthétiseur.

Inventé vers 1958 par l'Américain Bob Moog, le synthétiseur, comme son nom l'indique, produit tous les sons imaginables « synthétiquement ». Le Free Jazzman Sun Ra avait commencé à l'utiliser dès 1962.

Le pianiste Herbie Hancock fut un des premiers à en développer les possibilités sonores en vue de leur intégration au New-Jazz. Depuis, un grand nombre de pianistes de jazz se servent de claviers électroniques pour étendre leurs possibilités sonores.

b) Apports rythmiques :

Tout au long de son histoire, le jazz a été une musique éminemment rythmique : le rythme est une des composantes essentielles de sa liberté d'expression musicale, l'espace dans lequel il se meut.

Avec l'avènement du New-Jazz, « on s'est davantage occupé du rythme en produisant des rythmes pluriels ». (Miles Davis). Il n'y a pas que la contrebasse qui se soit libérée depuis la fin des années quarante : la batterie elle aussi, sous l'influence d'Elvin Jones à la fin des années cinquante, se vit engagée dans des formes plus complexes en participant davantage à la création mélodique. Les grands batteurs du New-Jazz l'ont rendue plus « chantante » : la batterie, tout en poursuivant son analyse de la mesure produit un contre-chant de percussions derrière le soliste. Cette tendance s'est encore amplifiée avec l'arrivée des instruments de percussions sud-américains (A gogo, Maraccas, Bongos, tymbales, créoles, congas, etc.), africains (tam-tams, balafons, etc.), asiatiques (gongs, clochettes, etc.).

Plus encore que dans le jazz moderne des années cinquante, on a recours à des mesures d'une extrême complexité : analyse de mesures simples à 3 ou 4 temps, mais surtout apparition de mesures surprenantes de complexité : 11/8ème, 15/8ème, et beaucoup d'autres. L'imagination n'a pas de limites en la matière, mais quel effort de concentration psychique et de discipline pour que les musiciens se retrouvent à l'unisson sur la pulsation de la musique !!

c) Le New-Jazz, réponse au Free-Jazz :

Tout en perpétuant certaines tendances du free-jazz, notamment en ce qui concerne la liberté d'improvisation, le new-jazz en délimite certains phénomènes, ou les redéfinit.

En fait, le new-jazz a fait un retour à des matériaux dont le free-jazz s'était détourné : rythme métrique régulier, base harmonique d'improvisation.

Mais en plus, au-dessus de tout cela, il y a une attitude fondamentale propre à tous les musiciens du new-jazz, une sorte de « théorie de la connaissance », un acquis culturel : l'éclectisme.

Les musiciens de free-jazz s'étaient donnés un mot d'ordre : la liberté. Mais ce mot d'ordre étant en soi une nouvelle contrainte : il fallait paraître encore plus « libéré ».

La liberté comme une disposition de tout ce qui paraît important et nécessaire à l'émancipation de leur musique. Le jazz a toujours été éclectique, mais à présent, l'éclectisme est devenu un « style ». Le « jazz » et le « rock » sont les parties prenantes d'un ensemble plus vaste, chargé des acquis de l'histoire du jazz, causes et conséquences, mais aussi des pratiques des musiciens de tous les continents.

Si nous déplorions tout à l'heure l'ambiguïté du jazz-rock, on doit cependant considérer que grâce à cette musique, le jazz s'est redonné malgré tout une assise populaire en agrandissant considérablement son audience : actuellement le jazz est plus populaire qu'il ne l'a jamais été.

Pour les grands musiciens du new-jazz, il ne s'agissait pas seulement de changer le public, mais aussi de transformer la musique. Le new-jazz n'a rien sacrifié de sa qualité pour accéder à un public plus vaste, il lui fallait simplement devenir plus englobant.

En 1974, Herbie Hancock obtint un disque d'or aux États-Unis pour la vente d'un million d'exemplaires du disque « Head Hunters ». C'était la première fois dans l'histoire du disque, qu'un disque d'improvisation musicale avancée touchait un tel public.

1974 fut l'année du jazz-rock : c'est cette année-là que les grands musiciens du new-jazz trouvèrent une tribune appropriée à leur musique, une musique dans laquelle le caractère expressif direct et extroverti des meilleures heures du rock s'associe, au sein d'une unité spécifique, aux plus grandes qualités du jazz.

(A suivre)

EXAMENS ET CONCOURS

B.O. nº 36 (16-10-80)

Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien — excepté le baccalauréat de technicien musique, options instrument et danse — pour la session 1981.

Haydn : Symphonie nº 103 en Mi bémol majeur dite « Roulement de timbales »
Wagner : Tristan et Yseult - « Prélude et mort d'Yseult »
Bartok : « Contrastes » pour violon, clarinette et piano.

Comme chaque année l'EDUCATION MUSICALE éditera un fascicule contenant les analyses des 3 œuvres imposées et le nouveau règlement de l'épreuve.
Ce fascicule paraîtra vers la fin novembre au prix de F. 18,00, à commander à :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS. Règlement établi uniquement au nom de E.G.P.

B.O. nº 30

Brevet de technicien « Métiers de la musique ». — Brevet de technicien « Facture instrumentale » * : programme préparatoire (1980-1981) à l'épreuve d'histoire de la musique.

Réf. : Arrêté du 22 avril 1966 * - Arrêté du 26 mai 1972 **

J'ai l'honneur de vous faire connaître que pour la session 1981, la seconde partie de l'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien « Métiers de la musique » portera sur le programme limitatif suivant :

— Honegger :
« Jeanne au bûcher »
— La suite instrumentale en Europe du début du XVIIème siècle à nos jours.

L'épreuve A4 (histoire de la musique) du brevet de technicien « Facture instrumentale », portera, pour sa part, sur les six œuvres suivantes :

— Passereau :
« Il est bel et bon »
— F. Couperin :
« Le Tic-toc-choc ou les maillotins »
— Glück :
« Alceste, Acte I (scène 7), air d'Alceste : Divinités du Styx »
— Schubert :
Quintette « La Truite », 4e mouvement
— Ravel :
« Daphnis et Chloé, deuxième suite
— F. Poulenc : Suite française.

Extrait du B.O. nº 33

Article premier : Le Brevet des Collèges est attribué par un jury départemental.

...

Art. 6 — Le jury décide de l'attribution du brevet des collèges après examen du livret scolaire.

Art. 7 — Pour l'attribution du brevet des collèges au vu des résultats de l'examen, les capacités des candidats sont appréciées par des épreuves portant sur les domaines de la formation dispensée dans les classes de troisième ou les classes de troisième préparatoires.

La nature et la durée des épreuves de l'examen sont définies en annexe du présent arrêté.

Art. 8 — La valeur de chaque épreuve est exprimée par une note chiffrée allant de 0 à 20 et une appréciation.

Au vu des résultats obtenus par le candidat aux épreuves de l'examen, le jury décide de l'attribution du brevet des collèges.

...

Art. 13 — Une seule session est organisée chaque année pour la délivrance du brevet des collèges.

La date de l'examen prévu à l'article 7 est fixée par le recteur.

Art. 14 — Les sujets des épreuves écrites de l'examen sont choisis par le recteur.

...

Art. 18 — Le diplôme du brevet des collèges est délivré par le recteur.

ANNEXE

Les candidats à l'examen du brevet des collèges doivent subir les épreuves portant :
— soit sur les domaines de la formation dispensée dans les classes de troisième,
— soit sur les domaines de la formation dispensée dans les classes de troisième préparatoires.

Chaque candidat fait connaître son choix au moment de l'inscription.

Les épreuves sont toutes affectées du même coefficient.

I — Épreuves portant sur les domaines de la formation dispensée dans les classes de troisième

Éducation artistique
Arts plastiques ou éducation musicale.

Éducation musicale : épreuve orale ou pratique de 20 minutes **portant sur le programme de la classe de troisième.**

Le candidat fait connaître son choix au moment de l'inscription.

o Décret n° 80-715 du 11 septembre 1980
Diplome national du brevet des collèges

Article premier. Le brevet des collèges sanctionne la formation secondaire définie à l'article 4 de la loi susvisée du 11-7-1965.
Art. 2. — Un jury est institué dans chaque département. Il est présidé par l'inspecteur d'académie, directeur des services départementaux de l'Education, ou son représentant.
Les membres du jury sont désignés dans les conditions fixées par arrêté du ministre de l'Education.
Art. 3. — Le jury décide de l'attribution du brevet des collèges au vu des résultats du contrôle continu ou au vu des résultats d'un examen.
Art. 4. — Pour les élèves :
Des classes de troisième des collèges publics et privés sous contrat et du Centre national d'enseignement par correspondance;
Des classes de troisième préparatoires des lycées d'enseignement professionnel publics et privés sous contrat ;
Des classes préparatoires rattachées à des centres de formation d'apprentis qui appliquent des horaires et des programmes fixés par arrêté du ministre de l'Education.
Le jury prend sa décision au seul vu des résultats du contrôle continu.
Si ces élèves n'obtiennent pas le brevet des collèges dans les conditions ainsi fixées et s'ils ne sont pas maintenus dans l'une des classes visées ci-dessus, ils peuvent être candidats à partir de l'année suivante à l'examen du brevet des collèges prévu à l'article 7.
Art. 5. — Pour les élèves scolarisés à l'étranger en classe de troisième ou troisième préparatoire dans des établissements français d'enseignement figurant sur la liste prévue au dernier alinéa de l'article 1er du décret susvisé du 13 juillet 1977, le jury prend sa décision dans les conditions fixées à l'article 4.
Art. 6. — Pour les élèves des classes de troisième non visés aux articles 4 et 5, le jury prend sa décision au vu des résultats ~~non~~ d'un examen prévu à l'article 7.
Peut également se présenter à ce même examen toute personne qui n'est plus scolarisée.
Art. 7. — L'examen du brevet des collèges comprend des épreuves qui portent sur les domaines de la formation secondaire, dans les conditions fixées par arrêté du ministre de l'Education et, en ce qui concerne l'éducation physique et sportive, par arrêté du ministre de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs.
Art. 8 — **Le brevet des collèges est substitué au brevet du premier cycle du second degré.**

Pour l'application de toute disposition législative ou réglementaire, les titulaires du brevet des collèges bénéficient des droits et avantages accordés aux titulaires du brevet d'études du premier cycle du second degré.
Art. 9. — Les dispositions du présent décret sont applicables à partir de la rentrée scolaire de l'année 1980.

(J.O. du 14 septembre 1980)

PROGRAMME CLASSES DE 4e et 3e

Extrait du B.O. 4 bis du 11/1/1979

C. EDUCATION MUSICALE

Classes de Quatrième et Troisième

Le développement de la sensibilité et de la compréhension musicale doit s'effectuer en 4e et en 3e par des interprétations vocales, chorales, instrumentales selon les possibilités de la classe, de préférence en liaison avec le programme d'audition d'œuvres musicales.

Dans chacune de ces classes le programme des études comprend donc, comme en sixième et cinquième trois points essentiels d'égale importance :

— culture vocale et chant
— pratique du langage musical
— culture musicale par l'audition d'œuvres.

Une pratique musicale active s'impose dans ces classes.

Les exercices de culture vocale contribueront à la prise de conscience par l'adolescent de ses ressources vocales, le mettront en confiance et l'encourageront à mieux utiliser sa voix (voix parlée, voix chantée). Sauf pour de rares exceptions, la mue ne saurait être un prétexte pour négliger la pratique vocale chez les adolescents. Il est recommandé de chercher à étendre la tessiture : ne pas se limiter aux notes graves mais gagner progressivement le registre supérieur. Une tessiture limitée empêche les élèves d'aborder aisément le répertoire qui leur est destiné. On veillera toujours à une bonne pratique de la respiration, à une utilisation judicieuse du souffle, à la qualité du timbre et à son homogénéité, à la souplesse de la voix qu'il convient de ne pas «forcer».

* Le solfège doit être considéré comme un moyen permettant de pénétrer peu à peu dans une connaissance plus approfondie de la musique. Bien que devant être conçu dans le sens d'une véritable pratique du langage musical, il n'a pas de fin en soi et n'est, bien entendu, qu'une simple mais obligatoire voie d'approche. La polyphonie — même la plus simple — donne de l'attrait et de la diversité à la pratique du solfège, prépare et facilite le chant choral.

* L'audition d'œuvres musicales permettra d'acquérir une connaissance d'ensemble de la littérature musicale existante, époques, styles et tendra à développer des qualités d'analyse, de synthèse et de jugement. Sans être un impératif absolu pour la démarche pédagogique, la notion de chronologie devra toutefois être progressivement établie.

L'étude des formes musicales reposera essentiellement sur l'audition des œuvres les plus caractéristiques. De toute évidence il ne peut s,agir d'énumérer et d'analyser toutes les formes existantes. Ce n'est pas un travail abstrait et livresque — encore moins une étude biographique — qui doit être demandé aux élèves. C'est à la connaissance réelle et sensible de la matière musicale qu'il importe de parvenir.

Le programme, conçu dans une perspective interdisciplinaire, trouvera un support et un prolongement dans chacune des activités scolaires, quel que soit le domaine dont elles relèvent ; tout en permettant d'assurer la maîtrise de la discipline qui implique en premier lieu le respect de sa progression interne, le programme doit favoriser l'ouverture de cette discipline à tout autre enseignement.

PROGRAMME

1 — Culture vocale et chant

Travailler chaque année un répertoire de 8 chants environ, à une et à plusieurs voix que l'on préparera par des exercices de culture vocale simples, courts et variés : attitude corporelle, respiration, pose de la voix dans le respect de la tessiture des adolescents, articulation.

Ce répertoire comprendra des chants populaires et des chœurs français et étrangers, des mélodies et des chœurs d'auteurs classiques et modernes (dans leur langue originale, toujours préférable à une traduction).

2 — Culture auditive, pratique du langage musical

Il est souhaitable que ces deux éléments soient désormais poursuivis parallèlement.

Amener prograssivement les élèves à la lecture et à la notation des exercices proposés.

a) culture auditive

Identification des intervalles mélodiques et reconnaissance globale des accords les plus courants. Consolidation de la notion de mode sans se limiter aux modes classiques. Sensibilisation, à la modulation. Etude de rythmes très variés. On veillera à réaliser le plus souvent possible la synthèse de ces éléments.

b) pratique du langage vocal et instrumental

Lecture chantée en clé de sol à une et plusieurs voix utilisant les valeurs de la double croche à la ronde et les silences correspondants.

Compléter l'étude des mesures en fonction des textes utilisés en soulignant la diversité et l'originalité de certaines d'entre elles.

Familiariser l'élève avec l'emploi des altérations en abordant progressivement l'étude des différents modes et tonalités et des modulations.

Apprendre à rechercher la qualité de l'interprétation : révision des signes de nuances' d,accentuation et de phrasé : ornements; signes de prolongation (point - liaison) ; indications de mouvement.

L'utilisation d'un instrument ne doit jamais dispenser de la lecture chantée.

3 — Culture musicale par l'audition d'œuvres

Aspects et évolution de l'art musical abordé en relation avec les évènements historiques, le mouvement des idées, le développement de la littérature et des arts : à partir d'un compositeur (ex : J.S. BACH), d'un style (ex : style romantique), d'un genre (ex : musique à programme), d'une forme (ex : le concerto) ou d'un matériel sonore (ex : appareils électroniques)

— souligner les caractéristiques de chaque période et familiariser les élèves avec les compositeurs les plus marquants,
— choisir, quelle que soit la démarche adoptée, des œuvres musicales particulièrement significatives et en dégager les caractères essentiels (source d'inspiration - structure - procédés d'écriture - orchestration . . .).

Il conviendra, en classe de troisième, à la période allant de Beethoven à nos jours sans toutefois exclure, pour chaque classe, la possibilité d'interférences entre les deux périodes.

o Ville de Lille - Conservatoire National de Région de Musique d'Art dramatique et de danse — Avis de vacance

Postes de professeurs (16 heures hebdomadaires)

piano - flûte traversière - clavecin - formation musicale - musique de chambre instrumentale - danse - basson - chœurs et direction de chœurs.

Postes d'adjoints d'enseignement musical 20 *heures hebdomadaires) (recrutement par concours sur épreuves)*

flûte traversière - violon et déchiffrage cordes - saxophone - formation musicale - accompagnateur danse.

Les candidatures doivent être adressées à M. le Député-Maire - Hôtel de ville - 59033 LILLE CEDEX et à M. le Directeur du Conservatoire:

Renseignements : Conservatoire National de Région de Lille, 6, place du Concert 59800 LILLE. Tél. (20) 55.08.01.

o Soufflot et son temps (1713 - 1780)

Avec le concours financier du Ministère de la Culture et de la Communication, dans le cadre de l'Année du Patrimoine, la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites présente l'exposition « Soufflot et son temps » du 9 octobre 1980 au 25 janvier 1981, à l'Hôtel de Sully.

L'exposition célèbre le bicentenaire de la mort de l'architecte. Conçue par une équipe parisienne et lyonnaise sous la direction de Michel Gallet, conservateur des Antiquités et objets d'art de Paris, Daniel Ternois, directeur de l'Institut d'art de l'Université de Lyon, Marie-Félicie Pérez, Maître-assistant à l'Université Lyon 11, et organisée par le Service des Expositions de la C.N.M.H.S., Claude Malécot et Annie Jarosz, elle retrace les séjours de Jacques-Germain Soufflot en Italie et sa carrière à Lyon. Non seulement sont présentés ses grandes réalisations comme l'Hôtel-Dieu et la Loge du Change, mais aussi les hôtels particuliers et les maisons de campagne qu'il a construits.

L'exposition est ouverte tous les jours, sauf le mardi, de 10 h. à 12 h. 30 et de 14 h. à 18 h. 30.

o Fondation Royaumont 92270 Asnières-sur-Oise. Tél. : 035 40-18

La F.N.A.M.U., la Délégation Départementale de la Musique dans le Val d'Oise et la Fondation Royaumont organisent en coproduction des **RENCONTRES autour des MUSIQUES MEDIEVALES DE L'OCCIDENT à l'ABBAYE DE ROYAUMONT (Val d'Oise)** les Samedis et Dimanches 8 et 9 Novembre, 29 et 30 Novembre et 13 et 14 Décembre prochains.

Ces rencontres seront dirigées par Francisco OROZCO, Julien SKOWRON et Gérard LE VOT.

nOtre discOthèque

par
J. MAILLARD et A.M.
POZZO DI BORGO

○ **Marin MARAIS, Suites pour flûte & basse continue — 33/30 ARION ARN 38531 st.**

Incomparable à la viole de gambe, disciple de Sainte-Colombe et élève de Jean-Baptiste Lully, Marin MARAIS (1656-1728) entre en 1676 dans le Corps des Musiciens du Roi. Hormis ses chefs-d'œuvre pour la scène, comme **Alcide, Alcyone** ou **Bacchus & Ariane**, il nous a légué une œuvre instrumentale qui consiste essentiellement en cinq livres de pièces pour violes ou autres instruments. Spéculant sur cette latitude offerte par le compositeur qui dit en Préface à ses livres « qu'il ne s'agira que d'en savoir faire le choix », Jean-Claude Veilhan nous propose cette nouveauté ARION comportant la **Suite I en Fa Majeur** du Livre III (1711) et les **Suites I en Mi mineur et IV en Si mineur** du Livre IV (1717). Il les interprète avec toute la sensibilité et toute l'intelligence de cette littérature baroque qu'on puisse souhaiter, sur la flûte traversière à une clef, sur la flûte de voix et la flûte à bec alto. Ses partenaires sont Guy Robert (luth et théorbe), responsable avec J.-Claude Veilhan de la transcription et de la réalisation ; Ellen Maserati (clavecin) et Elisabeth Matiffa (basse de viole). Le talent et l'autorité de ces jeunes artistes sont un gage de l'excellence de cette nouveauté.

○ **Johannes BRAHMS, Double Concerto, Variations Haydn — 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 623 st.**

Le **Double Concerto pour violon, violoncelle et orchestre op. 102** est une composition de la belle maturité de Johannes BRAHMS (1833-1897), « œuvre de réconciliation » avec le violoniste Joachim, selon l'expression de Clara Schumann, qui disait encore de cette grande œuvre, qu'elle « gagnerait difficilement le chemin des cœurs ». Il est vrai qu'on la rencontre rarement au programme des concerts pour la bonne raison qu'elle est difficile et requiert un travail assidu en commun de deux artistes et la sérieuse mise au point avec un orchestre de qualité. Ces conditions sont parfaitement remplies avec le bel Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Kurt Masur avec, en solistes, Salvatore Accardo et Heinrich Schiff. Le romantique jugulé de cette œuvre datée de 1887 est parfaitement servi par ces artistes et par une formation symphonique d'élite qui complète le programme avec les **Variations op. 56** a sur un thème de Josef Haydn, ou qui lui est tout au moins attribué, mais qu'il a de fait emprunté pour l'un de ses divertissements : c'est le **choral de Saint Antoine**. Cette nouveauté PHILIPS est présentée avec un enthousiasme sympathique par Max Piquepé.

○ **VIVALDI, 4 concertos divers — 33/30 PHILIPS Trésors classiques 6500 576 S.A.st.**

Choix rêvé pour une étude du concerto de type vivaldien tripartite, ces quatre concertos de Antonio VIVALDI (1678-1741) seront un élément de variété aux côtés des éternelles **Quatre Saisons** de nos discothèques scolaires. Qu'il s'agisse du **Concerto en sol mineur pour la solennité de Saint-Laurent P. 84**, du **Concerto en ut majeur « con molti stromenti » P. 16** où s'illustrent deux mandolines de concertino, ou des deux **Concerti en sol mineur P. 359** et **383**, l'intérêt ne faiblit pas pour cette musique aimable et sans problèmes pour tous niveaux scolaires. Les interprètes de cette nouveauté PHILIPS sont les Membres de la Staatskapelle de Dresde sous la direction de Vittorio Negri.

○ **HAYDN, BEETHOVEN, R. STRAUSS, Leider — 33/30 PHILIPS Trésors classiques 6501 012 st.**

Hommage émouvant à un très grand artiste prématurément disparu, ce disque signalé par un **Diapason d'or** est particulièrement précieux pour aborder l'histoire du lied. Fritz Wunderlich, décédé à 36 ans en 1966 s'était déjà affirmé sur toutes les grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau Monde. Il avait par bonheur réalisé quelques enregistrements avec la Radiodiffusion bavaroise et la Radio-Télévision autrichienne : ce sont ces gravures précieuses, qui le révèlent comme interprète impeccable de lieder, à la voix souple, chaleureuse et juvénile de ténor, que nous propose PHILIPS. S'y trouvent réunis le cycle **An die ferne**

geliebte op. 98 (A la bien-aimée lointaine) de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827), sept pièces extraites des peu connues **Chansons écossaises et galloises** de Josef HAYDN (1732-1809). L'œuvre s'achève par les premiers **Lieder avec orchestre (Es weiden meine Schafe, Im Schummern, Mein süsses Liebchen, Rose rot rose weiss, Heimliche Aufforderung, Ich trage meine Minne, Ständchen, Morgen, Zueignung)** au cours desquels Fritz Wunderlich peut mettre en valeur toute la souplesse expressive de sa voix, soutenue par l'Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise. Pour le cycle de Beethoven, il est accompagné par Heinrich Schmidt au piano, auquel se joignent Walter Weller (violon) et Ludwig Beinl (violoncelle) pour les chants de Haydn.

○ **MAHLER, Lieder und Gesänge aus der Jugenzeit — 33/30 ARION ARN 38 534 st.**

Un petit joyau en cette année de « rattrapage » pour les Français qui célèbrent le cent-vingtième anniversaire de la naissance de Gustav MAHLER (1860-1911) avec un zèle qui voudrait faire oublier le dédain dans lequel ils ont tenu le musicien jusqu'à un passé très récent : je me souviens de l'étonnement de nombre de nos lecteurs lorsque j'avais proposé à André Musson pour ce journal un **Hommage à Mahler**, il y a à peine un quart de siècle ! Fidèle à son souci de perfection, Ariane Segal a fait appel à l'excellent contralto Hanna Schaer et à Christian Ivaldi pour révéler ces pages si mal servies par le disque que sont les **Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit** et les **Wunderhornlieder** composés par Gustav MAHLER entre 1880 et 1892. Ces pages, dont certaines reparaissent dans des contextes symphoniques, révèlent la riche palette expressive de Mahler, parfaitement rendue par deux interprètres de grande classe, depuis le sinistre **Zu Strasburg auf der Schranz** jusqu'à la candide humeur de **Es sungen drei Engel**. Un très beau disque en vérité.

○ **LALO, Symphonie espagnole — 33/30 PATHÉ-MARCONI EMI 2 C 027-00816 mono.**

Qu'importe la stéréo et la Hifi lorsque vous est offert le plaisir de retrouver ce beau violon de David Oïstrakh dans un enregistrement 1955 de la **Symphonie espagnole op. 21** d'Édouard LALO (1823-1892), où le soliste dialogue avec le Philharmonia Orchestra sous la direction du cher Jean Martinon. Et que les amateurs se rassurent, l'œuvre est bien complète, avec l'**Intermezzo** parfois oublié dans certains enregistrements. C'est une reprise PATHÉ-MARCONI EMI 1980.

○ **BRAHMS, Oeuvres pour piano par Yves Nat — 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE Référence 2 C 051-16400 mono.**

Encore un grand merci à EMI LA VOIX DE SON MAITRE pour cette reprise d'une gravure de 1955 qui ressuscite notre grand Yves Nat (1890-1956). Sa façon française et tout à fait magistrale d'aborder Johannes BRAHMS (1833-1897) est pour l'amateur un plaisir sans réserve. Cet enregistrement réalisé par André Charlin pour les **Discophiles français** comporte **25 Variations & fugue sur un thème de Haendel op. 24** auxquelles sont joints les **Deux Rhapsodies op. 79** et les **Trois Intermezzi op. 117.** Un disque à recommander chaleureusement.

○ **DEBUSSY, La mer & fragments symphoniques du Martyre de Saint Sébastien — 33/30 EMI Triano 2 C 027-03758 mono.**

Toujours une résurrection due à EMI collection Trianon cette fois : elle va enfin permettre aux Français de trouver au catalogue un enregistrement de **La mer** de Claude DEBUSSY (1862-1918) qui contrebalancera combien efficacement, en dépit de son handicap de gravure mono, le seul et pauvre enregistrement actuellement disponible !!! Enregistrement plein de lumière, de jeunesse dû à Guido Cantelli, dont la carrière brève et tragique a cependant imposé le nom à la postérité. Il dirige ici le Philharmonia Orchestra, tant pour le triptyque symphonique que pour les fragments symphoniques du **Martyre de Saint Sébastien (La cour des lys, Danse extatique et Final de l'acte I, La Passion et Le bon Pasteur)**. C'est également une reprise 1980 d'une gravure 1955.

○ **FALLA, Anthologie — Album économique 2 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 181-52297/8.st.**

Reprise également par EMI LA VOIX DE SON MAITRE, cette fort intéressante anthologie Manuel de FALLA (1876-1946) comporte l'intégrale du ballet **El sombrero de tres picos (Le tricorne)** avec Vittoria de Los Angeles et The Philharmonia Orchestra, les **Nuits dans les jardins d'Espagne** par Gonzalo Soriano et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et le **Concerto pour clavecin et cinq instruments** par Gonzalo Soriano (clav.), Michel Debost (fl.), Robert Casier (hbt.), André Boutard (cl.), P. Nerini (v.), et Robert Cordier (vc.). Ces trois œuvres sont interprétées sous la dirdction de Rafael Fruhbeck de Burgos. Le programme s'achève avec une merveilleuse interprétation des **Sept chansons populaires espagnoles** par Victoria de Los Angeles accompagnée au piano par Gonzalo Soriano: je ne puis que réitérer ici ce que j'ai dit d'élogieux de cette réalisation dans l'*Éducation Musicale* de 1976.

○ **CANTS DELS TROBADORS : Regrelh — 33/30 VENTADORN VTD 323 (VS 3L 62) st.**

Chants des troubadours : regain, ou « La douceur d'un son nouvel ». Tel est l'intitulé précis de cette nouveauté de la jeune marque occitane VENTADORN dont le siège est

à Béziers, 1 rue de Lorraine 34500, tél. (67) 28.71.97. Dans l'optique de la marque VENTADORN, ce disque surprendra de prime abord par son volonté d'unir le frontispice le plus glorieux de l'Histoire littéraire et musicale du Languedoc aux acquisitions les plus récentes de l'électro-acoustique. Ainsi, cette nouveauté qui réunit des pages dites par Peire Bec, poète et universitaire de grand renom, des pages chantées avec une voix de ténor souple et parfaitement adéquate par Gérard Le Vot, est-elle parfaitement inattaquable philologiquement et musicologiquement : les sources en sont indubitablement sûres. Parmi les instruments, on retrouvera avec plaisir Julien Skowron à la vièle à arc et une équipe homogène regroupant Vincent Dhavernas (perc.), François Hébrard (guitare), Gérard Le Vot (Rebec et chant), et que domine la personnalité de Thierry Lancino au synthétiseur. Les compositions originales de ce dernier ne manquent pas d'intérêt, ses accompagnements sont bons, par exemple pour l'**Éloge de la guerre** de Bertrand de Born : dans certaines séquences transparaît curieusement une influence bretonne. Mais ces pages, dues encore à Gaucelm Faidit (**Planh sur la mort de Richard d'Angleterre**), à Peirol, à Marcabru, à Raimbaut d'Orange, à Marcabru où à la **vida** de Guilhem de Cabestanh, ne manqueront pas d'intéresser nos élèves par leur insolite fusion avec une technique contemporaine qui les fascine.

HONEGGER, Les cinq symphonies, **Pacific 231 — Coffret 3 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-16327/9 st.**

Bravo Michel Plasson ! L'Orchestre du Capitole de Toulouse : votre œuvre, avec toute sa lumière, toute sa finesse et toute sa sensibilité est ici animée sous votre baguette du plus bel élan pour livrer aux amateurs, en une savoureuse interprétation, ces pages chères de notre grand Arthur HONEGGER (1892-1955). Deux intégrales de ces cinq **Symphonies** en un bref espace de temps, voilà qui n'est pas pour gêner le musicien, bien au contraire, car la perfection que j'avais vantée chez votre confrère Serge Baudo à la tête de l'Orchestre Philharmonique tchèque est toute différente de celle qui marque votre réalisation. Au « côté Suisse d'Arthur » que sert parfaitement la formation tchèque, vous opposez toute la lumière qui l'a fait tendre de tout son être artistique vers Fauré. Et c'est véritablement merveille d'entendre l'une après l'autre ces deux réalisations, celle-ci étant une nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE. J'évoque avec regret mon ami Jacques Nahoum avec qui nous nous étions penchés pleins de ferveur sur **Les Symphonies d'Arthur Honegger** pour notre étude analytique de la Collection dirigée par Jacques Chailley chez Leduc : nous n'avions guère de références discographiques à proposer alors, ou à exploiter pour notre travail. Le mélomane est aujourd'hui satisfait. Si Michel Plasson ou Serge Baudo voulaient consacrer le même effort au cher Guy ROPARTZ et à ses six symphonies ou ses douze poèmes symphoniques, nul doute que les manes d'Honegger, et les amis de la musique s'en réjouiraient ! Cette très belle nouveauté est présentée avec la plume qu'on imagine par Bernard Gavoty.

Jean MAILLARD

○ **VILLA-LOBOS**

○ **Choro Nº 1 - Suite Populaire Brésilienne - Cinq Préludes.**

Évelyne SCHONRELD, guitare — PHILIPS Stéréo U 6537 008

Villa-Lobos : un de ces « self made men » dont le Nouveau Continent nous a prodigué plusieurs spécimen, un authentique autodidacte qui a réussi un heureux compromis entre **le folklore brésilien** (dont il s'est fait le champion, et qu'il vit intensément), **l'inspiration facile et forte** (qui donne à ses ouvrages une touche si originale, si personnelle) et **une assimilation parfaite des styles et techniques de la musique européenne**. Grâce à lui, le folklore de son pays prend un relief nouveau et des dimensions considérablement agrandies.

Mais le nom de Villa-Lobos reste aussi associé à la **guitare** qu'il pratiquait depuis sa prime enfance, et de façon parfois peu académique.

Parmi tant d'œuvres possibles, le choix d'Évelyne SCHONFELD s'est porté, tout d'abord, sur le **« Chôro nº 1 »**. Le chôro étant cette sorte de sérénade pour un petit groupe instrumental (de la région de Rio de Janeiro), composition prête à suivre les suggestions de la musique populaire et de caractère dansant, où l'improvisation du soliste, généralement le guitariste, est primordiale. Puis, **« La suite populaire brésilienne »** réserve un curieux mélange du chôro brésilien et des danses occidentales (valse, mazurka et scotish !). Enfin, les cinq **« Préludes »** restent parmi les meilleures pages écrites pour la guitare. Grâce à ces belles interprétations, Evelyne Schönfeld se révèle être une artiste délicate et une musicienne de talent.

o **« GUITARE GALANTE »**

Contrepoint — stéréo CV 24003 — Distribution : Vogue P.I.P. — Atelier de Musique de Ville d'Avray — Direction : Jean Louis PETIT.

PHILIPPE VALOIS

Trio nº 2 en ré majeur — Trio nº 5 en fa majeur — Guitare : Jean-Marie TREHARD

Trio nº 1 en sol majeur — Sonate nº 2 en fa majeur — Guitare : Jean HORREAUX

Si, d'aventure, vous vouliez faire entendre des œuvres de musique originale appartenant aux siècles passés, deux moyens s'offrent à vous : ou bien vos connaissances musi-

cologiques (guidées par une intuition certaine !) orientent vos patientes et systématiques recherches en diverses bibliothèques (grâce auxquelles l'accumulation des informations vous permettent de mettre à jour des œuvres ignorées du commun des mélomanes), ou bien le hasard seul joue en votre faveur... Jean-Louis PETIT, directeur de « L'Atelier de musique de Ville d'Avray » avoue que la découverte des ouvrages qui figurent sur ce disque n'est due, quant à elle, qu'à la deuxième possibilité !... Et voilà comment de ravissants trios et une délicate sonate de Philippe VALOIS ont été exhumés d'un ensemble de manuscrits, tranquillement laissés à l'abandon depuis des lustres ! Un doute subsiste au sujet de l'identité de ce Philippe VALOIS car si nous savons que les trios et les sonates ont été dédiés, au 18ème siècle, « à Monseigneur Riquet de Bonrepos, procureur au parlement de Toulouse par Monsieur Philippe Valois, organiste de l'Église métropole de Toulouse », nos connaissances actuelles s'arrêtent là !... Si quelque (docte !) lecteur en savait davantage au sujet de ce compositeur (obscur), pourrait-il nous procurer des renseignements (précieux, bien entendu !) afin d'éclairer (vivement !) notre trop faible lanterne ?...

Le hasard malicieux et le grand talent de Jean-Marie TREHARD et de Jean HORREAUX, guitaristes, entourés de Marie-Christine MILLIERE, violoniste, Jacques WIEDERKER, violoncelliste, Patrice BOCQUILLON, flûtiste, dirigés par Jean-Louis PETIT, se sont ligués pour réjouir nos oreilles et nos cœurs... Voilà une musique apparemment simple, qui reflète la quiétude et la fraîcheur, mais qui, à la réflexion, jette un trait de lumière sur les qualités d'équilibre et de musicalité de la musique française classique et se révèle elle-même fort originale, à plus d'un égard... Un disque séduisant dont on ne regrette pas l'acquisition.

Anne-Marie POZZO DI BORGO

INFORMATIONS DIVERSES

o Centre de documentation de la musique contemporaine

Plus de 1.500 partitions, cassettes fiches techniques concernant les œuvres des compositeurs classiques de notre temps. Pupitres d'écoute — Fichiers catalogues — Espace de consultation et d'étude — Rencontres professionnelles.

Le C.D.M.C. est ouvert le lundi au vendredi de 14 h. à 18 h., 225, avenue Charles de Gaulle 92521 Neuilly sur Seine Cedex Tél. 747 56-50.

o Centre Régional de formation musicale active, Ile de France : Stage 1980/81

Le Centre Régional d'Ile de France poursuit ses activités pour l'année 1980-81.

Il se propose d'assurer une formation pédagogique de base, ouverte aux Animateurs, Educateurs, Membres de l'Enseignement, Professeurs, Grands Elèves de Conservatoire désirant s'initier aux techniques de la Pédagogie Collective active et assurer une animation musicale valable pour les enfants et les adolescents.

Ateliers proposés : Expression Corporelle — Culture Musicale — Formation Musicale — Chant Collectif — Formation Instrumentale.

Pour tous renseignements et inscription : Jean—Charles CHEUCLE, Directeur-Adjoint du C.N.R., 41, avenue Gabriel Péri 93120 LA COURNEUVE. Tél. : 838 92-60 Poste 419.

o Orchestre Philharmonique de Lille.
Directeur : Jean-Claude Casadesus - Région Nord/Pas de Calais

L'Orchestre Philharmonique de Lille dirigé par Jean-Claude Casadesus aura 5 ans en Janvier 1981 ; un anniversaire qui sera célébré avec Jessye Norman (pour un programme Berlioz/Beethoven) et Miguel Angel Estrella (pour un programme Beethoven).

Avec ses — 100 musiciens,
- 3 disques consacrés à des compositeurs français, Dutilleux, Ravel et Berlioz («La Symphonie Fantastique» sort chez Harmonia Mundi en décembre prochain),
- 90 concerts par saison, le Philharmonique de Lille ouvre la saison 1980-1981 en participant à deux festivals : Europalia à Bruxelles (programme Franck/Ravel) et le festival de Lille (Debussy/Chausson/Tchaikovski).

bibliographie

○ **Michel IMBERTY, Entendre la Musique : sémantique psychologique de la Musique, Collections Psychismes, Dunod-Bordas, Paris (1979), gd in-8°, 238 p., ISBN 2-04-010920-X.**

Cet ouvrage s'inscrit dans une lignée universitaire et scientifique issue de la psychologie expérimentale et des méthodes très nouvelles d'investigation offertes par la linguistique structurale. Il paraît donc d'un abord relativement difficile pour le lecteur non initié à ces méthodes, mais son projet, dans sa nouveauté, présente un indubitable intérêt. L'auteur, qui est Maître de conférences de psychologie à l'université de Paris X (Nanterre), entend démontrer grâce à sa triple formation philosophique, musicologique et psychologique, qu'au-delà de toutes les traductions possibles des œuvres musicales, en gloses, commentaires, énoncés d'impressions ou autres manifestations subjectives de réaction des auditeurs — forcément inscrits dans une culture donnée — il y a dans la Musique un **langage** propre, objectivement transmissible et qui dépasse frontières et cultures ; une sémantique universelle, associable à l'inconscient humain universel et qui fonde en la psychologie humaine ses racines.

Dans cette étude, que Michel IMBERTY veut rigoureuse et probante, il se livre donc à une série d'expériences fort circonscrites et précises sur des groupes de sujets variés, musiciens ou non, en utilisant des fragments restreints, afin de déterminer au moyen d'associations libres d'adjectifs, faites par des auditeurs profanes, des significations attachées intuitivement aux courts extraits présentés.

Un second ouvrage est annoncé qui proposera une comparaison stylistique entre deux compositeurs supposés représentatifs d'atmosphères toutes différentes : Debussy et Brahms.

Michel IMBERTY regrette par ailleurs de devoir laisser de côté une part importante de la création musicale pour éviter d'élargir par trop son propos : il s'en tient ici à une étude de la musique tonale. Un intéressant chapitre est cependant consacré au rôle de la voix dans la Musique, en tant que support d'un texte qui semble devoir se décrypter, même en l'absence des paroles.

Au total, c'est un livre savant, sérieux et qui ouvre sans nul doute des horizons à la psychologie humaine tout comme à l'étude des processus mentaux.

Martine BICHET

○ **Edith WEBER — La musique protestante en langue allemande, Collection Musique-Musicologie n° 9, Édit. Champion, Paris (1980) — ISBN 2 — 85203 — 083.7, caract. dact., 3 ill.**

Serrant toujours de près les impératifs des concours ministériels, la Collection **Musique-Musicologie** que dirige chez Champion Danièle Pistone, s'enrichit d'un neuvième titre : **La musique protestante en langue allemande** par Edith WEBER, professeur à l'université de Paris IV (Sorbonne). Après la remarquable synthèse parue dans la même Collection et concernant **La musique protestante de langue française**, dont j'ai rendu compte naguère dans notre revue, Edith WEBER achève ici un diptyque de haute tenue qui est beaucoup plus que le simple survol d'un phénomène musico-littéraire dont la qualité intrinsèque n'a d'égale que son influence considérable sur toute l'Histoire de la musique. On ne peut que savoir gré à l'auteur et à l'éditeur d'avoir ainsi enrichi la Bibliographie musicologique d'un ensemble original et de première main, indispensable pour toute recherche sérieuse.

○ **Mauricette CATILLON & Henri GUEDON, De l'onomatopée créole à la percussion, fasc. 25 x 18, 48 p., avec disque 17/45 E.P. 0580/VD 007, Édit. Van de Velde, Luynes (1980) ISBN 2-85868-063-9.**

Tous les moyens d'éveiller intelligemment la sensibilité sont bons, et le parti-pris de Mauricette CATILLON de faire appel à un chanteur et percussionniste martiniquais de talent, Henri GUEDON, pour proposer aux petits, et aux grands (même ceux qui ne sont pas directement chargés de l'enseignement en maternelles ou petites classes !) une initiation au chant, à l'onomatopée et à la percussion, ne manquera pas d'intéresser nos lecteurs. Un lexique d'onomatopées ou de termes de la langue créole à consonance musicale et rythmique complète utilement cet ensemble de jeux amusants et artistiques dont le résultat sera apprécié avec le disque joint sur lequel Henri GUEDON a gravé avec talent et conviction ces échos africains et latino-américains.

Jean MAILLARD

INFORMATIONS DIVERSES

o **Ensemble Bach de Paris Chorale Justus von Websky**

— L'ensemble Bach de Paris-Chorale J.V. Websky recrute, pour sa saison de concerts des choristes de haut niveau. Renseignements et inscriptions : 525 37-76, ou 288 10-34, ou 542 85-04.
— Création de la première classe Suzuki pour piano. Cours donnés dans le cadre du Conservatoire Européen de Musique de Paris, s'adressant aux enfants à partir de 6 ans.
Renseignements et inscriptions au Conservatoire Européen de Musique de Paris, Maison de l'Europe, 35, rue des Francs-Bourgeois 75004 PARIS.

o **Institut musical méthodes actives Lyon, 8, rue du plâtre 69001 Lyon. Tél. (7) 827 24-40**
Année scolaire 1980-81.

	METHODES ACTIVES — COURS DE PEDAGOGIE	pour
Edgar WILLEMS	— **Certificat 1ère, 2ème année** :	**Instituteur, éducateurs**
	— Diplôme 1ère, 2ème, 3ème années (	étudiants de musique
COURS MENSUEL	— Pédagogie du piano (	professeurs de musique
	— Interprétation au piano (	pianistes, etc......
	— Harmonie pratique au piano (	
CARL ORFF	— Diplôme 1ère année	étudiants et professeurs de musique.
COURS MENSUEL		
M. MARTENOT	— Cours de 1ère année	étudiants et professeurs de musique.
COURS MENSUEL		
	— Cours de 2ème année	étudiants et professeurs de musique.
E. JAQUES-DALCROZE (rythmique) **COURS MENSUEL**	— Cours d'application et de pratique d'une pédagogie corporelle, ouvert aux enseignants inscrits dans l'une des autres formations pédagogiques proposées par l'IMMAL ou par un Centre similaire, niveau professionnel.	
CULTURE VOCALE	— Cours de 1ère et 2ème année	enseignants

o **Orchestre Symphonique de Tours**

(Directeur Florian HOLLARD). 11 janvier 1981. Grand Théâtre 17 h. 30. — MOZART - FAURE - TCHAIKOVSKY - SCHUMANN avec le concours de Paul TORTELIER, violoncelle.

o **L'Association CAIX d'HERVELOIS (loi 1901)**

a pour but de diffuser la musique ancienne et de développer l'emploi des instruments anciens ou copies d'anciens pour l'interprétation de la musique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.
Stages de Viole de gambe - Cours — Conférences — Concerts — Atelier lutherie — Exposition ....
Jean-Louis CHARBONNIER - Françoise BLOCH — Pierre JAQUIER (Luthier) — Muriel ALLIN.
I — Stage d'Hiver. Tous niveaux : du 26 décembre 1980 au 2 janvier 1981. Cours techniques — Cours de Musique d'ensemble.
Renseignements et inscriptions : Association Caix d'Hervelois, 58, rue Viollet le Duc - 94210 La-Varenne.

o **Les Editions du Petit Matin, 94-96, rue Lauriston 75116 Paris. Tél. 556 17-14.**

viennent de réaliser sous la direction de Mme et M. VERGNAULT, Professeurs certifiés d'Education Musicale. un Cours de Formation Auditive et Musicale sous forme de coffret de 6 cassettes. 5 leçons par cassette et 2cassettes par trimestre. Ces cassettes sont accompagnées de 2 livrets, un pour les exercices et un pour les corrections. Chaque leçon, la plupart du temps construite autour d'un chant populaire ou d'un thème d'œuvre classique comprend des exercices de mémorisation' d'intonation (dictées) et de rythme. Divers instruments utilisés (piano, orgue, flûte, hautbois, trompette, trombonne, violoncelle et violon) et une voix d'enfant.
Renseignements à l'adresse indiquées ci-dessus.

o **Editions Francis Van de Velde, 12, rue Jacob 75006 PARIS**

Parution du Tome 3 de l'Histoire de la Musique, en bandes dessinées (de MAHLER à nos jours). Jean Maillard dans la Bibliographie du n^{o} de Décembre présentera cet ouvrage divertissant certes, mais qui plait à un large public d'élèves et de professeurs.

o **Editions Choudens, 38, rue Jean Mermoz 75008 Paris. Tél. 266 62-97 - 266 68-75**

Les Editions CHOUDENS viennent de publier sous la signature de Robert SOUBEYRAN, Professeur au Conservatoire National de Région de MONTPELLIER, un ouvrage important sur les : « DICTEES D'ACCORDS ET AGREGATS HARMONIQUES » 3, 4, 5 et 6 sons.. Ces Dictées d'Accords et Agrégats Harmoniques sont préfacées par Alain WEBER.

« L'ouvrage qui nous est proposé par Robert SOUBEYRAN sera d'une grande utilité pour nos apprentis musiciens. Ce travail devra être mené parallèlement avec la formation de l'oreille; ainsi, les agrégats qui nous sont présentés dans cet ouvrage (certains faisant d'ailleurs appel à l'oreille absolue) permettront, par leur progression judicieuse, l'acquisition du sens harmonique chez l'étudiant.»

Nous espérons que cet ouvrage recevra le meilleur accueil, tant de la part des pédagogues que des jeunes musiciens.

A cette édition fort précieuse, également plusieurs ouvrages non moins utiles : Du même auteur, Dictées d'Accords et Agrégats harmoniques / Formation Musicale, Cycle I, Cours d'Initiation conçu de telle façon que l'oreille, la voix, les yeux, les gestes, le corps de l'enfant sont sollicités harmonieusement.

De **Denis MAGNON**, Prof. au C.N.R. de Lyon : Douze Etudes mélodiques en style d'auteurs (une version élève : Chant, et une version accompagnement piano.

Par ailleurs, Josée DULBECO-MOLONS Au commencement était le rythme offre un manuel de lecture progressive, mains alternées et polyrythmie.

Enfin de P. MONTREUILLE : 8 Etudes de Technique et de Musicalité pour flûte à bec; chaque étude écrite 2 fois : pour Alto, puis transposée pour Soprano.

o **Editions Transatlantiques, 50, avenue Joseph de Maistre 75018 Paris**

Nous sommes heureux d'annoncer la réédition du Fascicule de « l'Harmonie Vivante » de Madame DOMMEL-DIENY, notre collaboratrice : de l'ANALYSE HARMONIQUE A L'INTERPRETATION.

o **Editions Bornemann, 15, rue de Tournon, 75006 Paris**

Nos lecteurs, particulièrement les organistes découvriront parmi les nouveautés « OFFRANDE A UNE AME » Diptyque pour orgue, d'autant plus intéressante qu'elle porte la signature d'un de nos grands maîtres JEAN LANGLAIS. Pour chaque pièce l'Auteur indique les différentes registrations.

Il est souhaitable que nos lecteurs portent leur attention à des ouvrages, sérieusement médités et réalisés, au moyen desquels les élèves trouvent la substance nécessaire à leur développement musical.

A. MUSSON.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

COLLECTION

" INITIATION A L'ORCHESTRE "

C. VOIRPY et M. FLEURANT

Sélection d'œuvres variées de toutes les époques destinées à diverses formations instrumentales scolaires

*	1.	**BEETHOVEN**	2 Hymnes.
	2.	**J.-S. BACH**	Petite suite sur un choral.
*	3.	**C. GERVAISE**	Danceries du XVIe siècle.
	4.	**Anonyme et A. de MONDEJAR**	2 pièces du XVe siègle.
	5.	**A. GABRIELI**	Ricercare.
	6.	**TROIS FRANCAIS EN AMERIQUE** a) **M. THIRIET** : Plantation song. b) **J. WIENER** : Spiritual. c) **M. JACOB** : Blues.	
*	7.	**G.-F. HAENDEL**	Chœurs et marche, extraits de Judas Macchabée.
	8.	**R. SCHUMANN**	Petite suite N° 1 (d'après l'Album à la Jeunesse).
	9.	**J.-B. LULLY**	Suite de ballet de l'Amour malade.
	10.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite N° 1 (3pièces extraites de 3 + 3).
	11.	**C. WEBER**	2 pièces (d'après des œuvres pour piano à 4 mains).
	12.	**H. TOMASI**	Menuet.
	13.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises ou «Les Dominos». 1ère Suite N°s 1 à 6.
	14.	**J.-S. BACH**	Choral N° 31 «Erscheinen ist der herrlich Tag» (Orgelbüchlein).
*	15.	**J. ABSIL**	2 Petites polyphonies. 1ère Dans la plaine. 2e La Foire de Lyon.
*	16.	**R. PLANEL**	Chanson de route.
	17.	**S. SCHEIDT**	3 Symphonies.
	18.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises, 2e suite.
	19.	**F. ZIBERLIN** / **J. CLERGUE**	Petite gavotte / Danse rustique — Deux danses.
	20.	**MENDELSSOHN**	Barcarolle en sol mineur.
	21.	**GRIEG**	2 Pièces lyriques. (Valse. Mélodie norvégienne).
	22.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite N° 2 (3 Pièces extraites de 3 + 3).
	23.	**F. LISZT**	L'Arbre de Noël N° 1 (Vieux Noël. Marche des rois Mages).
	24.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite N° 1)
	25.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite N° 2)
	26.	SCHUBERT	Deux marches militaires, Op. 51 (orchestration pour ensemble d'instruments à vent)

* Partition de chœur vendue en supplément.

Chaque numéro comprend :

A) **Une partie conductrice** détaillée donnant toutes les colutions possibles avec piano, cordes, bois, cuivres, flûtes à bec, guitare, etc. (suivant les œuvres) accompagnée d'une dizaine de parties correspondant aux instruments les plus courants. Les mentions «d'à défaut» étant clairement indiquées sur la partie conductrice et sur les parties instrumentales, un instrument peut être remplacé par un autre sans aucune difficulté.

B) **Des parties supplémentaires** pour les grandes formations, ou les instruments moins fréquemment employés, Ces parties vendues séparément servent à compléter les instruments essentils encartés dans chaque partie conductrice.

NOTA. – Chaque numéro comprend une partie conductrice et un exemplaire de chaque partie instrumentale essentielle. Les parties supplémentaires sont vendues séparément au prix de : 3.65.